REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIII. Band. 3. Heft

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1900

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Von **Pietro Paoletti** und **Gustav Ludwig.**

Die Malerfamilie Bastiani.

Vasari erwähnt bei der Lebensbeschreibung Vittore Carpaccio's, dass derselbe seinen zwei Brüdern Unterricht in der Malerei gegeben und dass dieselben ihn dann ziemlich gut nachgeahmt hätten; einer dieser Brüder habe Lazzaro geheissen, der andere Sebastiano[1]). Schon seit langer Zeit hat die Kunstforschung festgestellt, dass Vasari gänzlich missverstandene Nachrichten von dem venezianischen Maler Lazzaro Sebastiani (im venezianischen Dialekt Bastiani) gehabt haben muss, und diesen auf so verkehrte Weise mit Carpaccio in Beziehung setzte, trotzdem glauben aber selbst heute noch viele, dass Lazzaro ein Schüler und schwacher Nachahmer des Carpaccio gewesen sei.

Das Studium der Documente lehrt aber, dass die Bastiani schon vor der Mitte des XV. Jahrhunderts in Venedig als weitverzweigte Malerfamilie auf den verschiedensten Gebieten thätig sind, dass Lazzaro bei seinen Zeitgenossen hochangesehen war, vielleicht auch von auswärts her Aufträge erhielt und überdies als Schulhaupt einer gewissen Gruppe von Malern angesehen werden muss.

Marco Bastiano.

Als ältestes Mitglied der Familie Bastiani haben wir den Maler Marco anzusehen. Dieser war Cultrarius oder Cortinarius, ein Maler von Altardecken, Vorhängen, Standarten, Penelli, Kirchenfahnen, Trompetentüchern und dergl. Von Werken dieser einst ausgedehnten Kunstübung, über die wir noch eine specielle archivalische Darstellung geben werden, ist so gut wie nichts auf unsere Tage gekommen. Die kostbaren Altarwerke des XV. Jahrhunderts waren mit kunstreich bemalten Decken und Vorhängen geschützt; als letzte Nachzügler dieser Gattung sehen wir noch heute im Venezianischen öfters beliebte Cultbilder der Madonna mit Decken

---

[1]) Insegnò costui l'arte a due suoi fratelli, che l'immitarono assai; l'uno fu Lazzaro, e l'altro Sebastiano. Giorgio Vasari: Vita di Vettore Scarpaccia. —

verhängt, deren Verzierungen jedoch sehr wenig künstlerische Bedeutung haben; dieselben tragen meist das Monogramm der Maria in Gold- oder Flitterstickerei. In der Gegend von Brescia dagegen haben sich grosse gemalte Flügelthüren, nach Art der Orgelthüren, zum Schutz der Anconen bis auf den heutigen Tag erhalten.

Die Cortinai und Cultrai bildeten eine Unterabtheilung in der Malerschule und selbst noch im vorigen Jahrhundert beanspruchte die Malerschule einen gewissen Einfluss auf die Fabrication gedruckter Zeugstoffe, die gewissermassen den letzten Ausläufer dieser Kunstübung darstellte.

Im Jahre 1435 wird Marco zum ersten Male erwähnt als Sohn des Jacobo Bastian, in der Pfarrei S. Lio wohnhaft, und zwar als Zeuge bei der Testamentserlassung des Malers Petrus quondam Antonio, der ebenfalls in S. Lio wohnt[2]). Im Jahre 1440 ist er auch der Wittwe des inzwischen verstorbenen Malers Petrus, die sich nun schon wieder zum zweiten Male verheirathet hat, als Zeuge behülflich.[3])

Im Jahre 1447 fungirt er als Zeuge des Glasers Lucas[4]), 1454 erscheint er mit dem Zusatz condam ser Jacobi, also damals war sein Vater schon gestorben[5]). Im Jahre 1457 ist er noch einmal dem Glaser Lucas als Zeuge behülflich zugleich mit seinem Sohn Alvise, der später dann auch als Maler erwähnt wird[6]). Im Jahre 1457 muss Marcus durch eine Krankheit veranlasst worden sein, sein Testament zu verfassen, bei welcher Gelegenheit wir mancherlei Interessantes erfahren[7]). Zu seinen Testa-

[2]) 1435, 31 Augusti — Test . . . Ego Petrus quondam Antonii pictor de confinio santi Leonis.

Tes. Dominus presbiter Antonius de Mileto sancti Leonis et ser Marchus filius ser Jacobi bastian pictor de confinio Sancti Leonis.

(Arch. St. S. N. Gruato Nicolò B. 576. N. 454.)

[3]) 1440, 22. Julij. — Domina Isabetta relicta ser Petrj pictoris et nunc uxor ser marci de ventura a volta de confinio sancti leonis . . .

Te. Ser Marcus baistiano ser Jacobi de confinio sancti Leonis . . .

(Arch. St. Cancell. inferior. Franciscus ab Helmis Prot. XVIII a Cta. 181 tgo.)

[4]) 1447, 15. Junij — Test. . . . Ego Lucas quondam ser georgij fenestrarius de confinio sancti Leonis . . .

Tes. ser Marcus bastian filius ser Jacobi pinctor de confinio sancti leonis, ser petrus de franceschis, ser Mafei Zordanius de confinii sancti Julianj.

(Arch. St. S. N. Gambaro Antonio. Ba 559.)

[5]) 1454, 24. Julij — Test. . . . Quapropter Elena relicta Antonij a cencibus tertij ordinis sancti francisci de confinio sancti leonis . . .

Te: Marcus bastiani condam ser Jacobi sancti Leonis.

(Arch. St. S. N. Christiano Anastasio — B. 464, prot. c. 72.)

[6]) 1457, 7. Maij — Test. . . . Ego Lucas quondam georgis fenestrarius de confinio sancti Leonis,

Tes: ser Marcus, quondam ser bastiani pictor, ser Ludovicus filius soprascripti Ser Marci.

(Arch. St. S. N. Natale Colonna Ba 360, Protocollo.)

[7]) 1457, 22. Junii — Test. . . . Ego Marcus condam Jacobi Bastiano de confinio sancti Leonis . . . volo meos fidei commissarios ser Lazarum quondam

mentsvollstreckern ernennt er seinen Bruder, den Maler Lazzaro Bastiani und Alvise, seinen Schwager und seine Söhne, soweit sie schon erwachsen sind. Er ist aber diesmal noch nicht gestorben, denn im Jahre 1463 und 1468 finden wir ihn wieder als Zeuge von Testamenten[8][9][10]), 1470 erklärt sich Catherina Frau des Salvi von Cypern als seine Schuldnerin, bei welcher Gelegenheit der Maler Anthonio de Vincentibus als Zeuge fungirt.[11])

Im Jahr 1472 wird von der Scuola di S. Marco einem Maler Marco eine von diesem gemalte Standarte bezahlt. Da Marco Bastian damals Mitglied der Scuola war, beziehen wir diese Angaben auf ihn.[12])

Jacobi Bastiano fratrem meum et ser Ludovicum quondam Philippi cognatum meum et meos filios ad presens magnos . . . dimitto unam vestam de veluto cremexino Marie filie mee . . .

Item volo et esse volo ac dimitto quod Marta de genere Tartarorum sclava mea servet dictos filios meos sex annos et post dictum tempus remaneat libera francha et expedita ab omni onere seu iugo servitutis . . .

Et si dicti filii mei non tenerent seu non observarent dictam Martam honestam séu non facerent ei bonam compagniam hunc mei comissarii teneantur dictam sclavam ab eis removere et eam servire facere aliis filiis parvis que facerent ei bonam companiam. Item volo . . . quod Andriana et Maria sorores meos habeant ducatos decem . . .

(Codicillo) . . . quod habeat filia mea ducento mille quingenti . . . quod Marta sit induta a capite . . . (*A tergo*) . . . Testm. magistri Marci quondam ser Jacobi Sebastiano pictori sancti Leonis.

Extractum et in publicam formam relevatum per me Antonium Marsilium. Not. et aulae ducalis cancellarium. 1538, 3. Julij. in prot. Not. presb. Natalis Colonna. (Arch. St. S. N. Marsilio Antonio B. 1211 N. 787). Original bei Notar Natale Colonna No. 787.

8) 1463, 21 Augusti — Ego Stephanus quondam Nicolai credentiariius de confinio sancti Leonis . . . Et mi marcho bastian pentor fui testimonio. (Arch. Natale Colonna — B. 360 Prot. 119).

9) 1468, 20 Julij — Test. . . . Ego Blanca Domicella filia quondam ser Silvesti Polle olim patroni navis de confinio sancti Vitalis . . .

Te. Ser Marcus bastiani pictor sancti Leonis.

(Arch. St. S. N. Natale Colona Ba 360 Prot. 145.)

10) 1468, 30 Julij — Test. . . . Ego Brigida relicta quondam ser silvestri polo olim patroni navis de confinio sancti vitalis . . .

Te: Ser Marcus Basthiani pictor sancti leonis.

(Arch. St. S. N. Natale Colona Ba 360, No. 20.)

11) 1470, 28 Maij — Test. . . . Ego Catherina uxor ser salvi de cipro marinai . . . Item volo . . . quod . . . commissarii mei faciunt sibi solvi a Marco pictore, de confinio sancti Leonis . . .

Te. Anthonius de Vincentibus pictor sanct Apolinaris.

(Arch. St. S. N. Pietro de Rubeis. B. 870.)

12) 1472 — Magistro Marcho depentor . . . de aver per horo so manifattura de farme uno stendardo over penon . . . ducati 10½. (Arch. St. Sc. gr. di S. Marco Commissaria Zaccaria Gustinian.)

Im Jahre 1473 unterzeichnet er sich unter dem Testament des Christoforus de Monte als pictor et cultrarius[13]), von einem anderen de Monte werden wir später erfahren, dass er auch cultrarius war. Im Jahre 1474 tritt er mit dem wahrscheinlich griechischen Holzschnitzer Nicolo Scalamanzo zugleich als Zeuge auf und wird bei dieser Gelegenheit cortinarius genannt.[14]) [15])

Im Jahre 1480 malt er noch einmal einen penello für den Guardian der Scuola di S. Marco.[16])

Am 3. Januar 1489 ist er gestorben und bei S. S. Gio. e Paolo begraben, wie wir aus dem Totenregister der Scuola di San Marco erfahren.[17])

In einer Sammlung von Grabinschriften der Kirche S. S. Gio. e Paolo finden wir auch sein Grab, welches sich auf dem Kirchhof bei der S. Orsola-Kapelle befand, erwähnt.[18])

Das Testament des Marco Bastian ist von kulturgeschichtlichem Interesse, weil darin eine Sclavin erwähnt wird. Sie heist Marta und stammt aus der Tartarei; sie soll noch sechs Jahre bei den Söhnen bleiben und dann ihre Freiheit erlangen; er empfiehlt sie der besten Behandlung; wenn die Söhne nicht gut gegen sie sind, soll sie zu anderen kleinen Kindern kommen und in einem Codicill befiehlt er noch, dass sie von

---

13) 1473 22 Aprilis — Test. . . . Ego christophorus de monte quondam ser martinj zuponarius de confinio sancti Leonis . . .

Tes. ser marcus quondam Jacobi pictor et cultrarius de confinio sancte Justina. (Arch. St. S. Not. Giuseppe de Moisis — B. 727.)

14) 1474, 20 Octobris — Test. . . . Ego diana filia ser francisci nigro de Venetijs et uxor ser victoris testa varotari de confinio sancti leonis . . .

Tes. Mi marcho bastian testes scripsi. Mi nicholo squalamanzo testes scripsi. Ego philippus Triolj Venetiorum notarius quondam ser Johannis complevi et roboravi. Et vero quod ita sunt testes qui rogatis fuerunt de suprascripto testamento de quo accessi in domo suprascripte testatricis de confinis sancti leonis ser nicolaus squalamanzo Intaljator lignaminis et ser marcus de bastiani pictor cortinis ambo de dicto confinio sancti leonis (Arch. St. S. N. Trioli Filippo, Protocollo).

15) 1474, 20 Octobris — Test. . . ., testes: ser Nicolaus squalamanzo Incisor lignaminis et ser marcus a cortinis ambo de confinio sancti leonis. (Arch. St. S. N. Trioli Filippo B. N. 974 Cedula).

16) 1480, 22 Maggio. — La scuola grande di San Marco fa contratto con „magistro marcho bastian depentor a San Lio „per eseguire il „penelo del guardian de mattin“ per il prezzo de ducati 40 a 50 (Arch. St. Scuola grande San Marco, noto s. n. dall' anno 1428 al 1503).

17) 1489, 3 Gennajo — „Muore, Magistro marcho Sabastian pentor . . . fo sepelido a S. Zuanne pollo . . .“ — (Arch. St. Scuola Grande della Caritá — Ordinario delle successioni delli Guardiani e fratelli morti dall' anno 1450 al 1545.)

18) Rocco Curti: Iscrizioni sepolcrali Venete. (Bibl. Marc. Lat. Cl. XIV, Cod. XXVI—XXVII). Nel cimetiero di S. Orsola. Sepultura . . . Marci Bastiani q. Dom. Jacobi et Suorum heredum.

Kopf bis zu Fuss neu bekleidet wird; sie scheint also einen guten vorsorglichen Herrn an Marco gehabt zu haben.

Die Sclaverei war in Venedig in Folge des lebhaften Handelsverkehrs mit dem Orient noch bis in das XV. Jahrhundert hinein Sitte. Die Genuesen brachten die Kriegsgefangenen der Tartaren aus der Krim auf die Sclavenmärkte Aegypten's, besonders Kairo's, wo sie die Venezianer kauften, aber auch in Venedig wurde regelmässiger Menschenhandel getrieben. Besonders häufig sind gegen Ende des XIV. Jahrhunderts Sclaven in Testamenten erwähnt.

Was speciell nun Künstler anlangt, so finden wir, dass im Jahre 1363 der Goldschmied Nicholetto Gritto seinem Collegen Marco eine tartarische Sclavin Namens Anexia verkauft, der Goldschmied Blasio Zane und der Maler Menego (Domenico) fungiren als Zeugen.[19]) Im Jahre 1382 verkauft der Maler Petrus Tonezo eine tartarische Sclavin, 24 Jahre alt, eine Christin, ohne Fehl und Makel, für den Preis von 36 Goldducaten.[20]) Im Jahr 1404 trifft der Maler Laurentius Rogerio in seinem Testament die Anordnung, dass, wenn sein Sclave Nicolaus seiner Frau und Testamentsvollstreckerin fünfzig Goldducaten auszahle, so soll er freigelassen sein.[20a])

---

[19]) 1363, 24 Novembris. — Manifestum facio ego Nicholetus gritto Aurifex de confinio sancti Benedicti cum meis heredibus quia do vendo atque transacto vobis ser Marcho Aurifice de confinio sancti Angeli et Vostris heredibus unam meam sclavam nomine Anexiam, de genere tartarorum. Ita quod amodo eamdem cum plenissima virtute et potestate habendi, tenendi, dandi, donandi, alienandi, et pro anima judicandi et in perpetuum possidenti. Et quicquid ex ea vobis placuerit faciendi nominem vobis contradicendi. Et exinde me per omnia foris facio, et ipsam in vostra potestate relinquo.

Testes: Blaxio zane Aurifice Sancti Angeli. — Menego pinctore sancti Angeli a cha trevisano. Et Vielmo barbitonsore Sancti Angeli.

(Arch. St. S^e. N^e. Miscellanea Notai diversi, Brani di protocolli B^a 8 No. 64.)

[20]) 1382, 4 Maij. Ser Petrus tonezo pictor sancti salvatoris pro se et suis heredibus dedit vendidit et tradit provido viro ser patro taraschino de maioricis ibidem presenti et pro se et suis heredibus ementi, stipulanti et recipienti quandam sclavam de genere tartarorum . . . annorum viginti quatuor vel circha vocatam de . . . christianam puram omnibus suis membris et corpore et omni prorsus infirmitate latente et patente et specialiter a mallo . . . pro precio facto ducatorum XXXVI auri etc.

Testes: ser Franciscus gundo sancti bartholomei Ser Cor^s michael sancti cassiani. — (Arch. St. S^e. N^e. T. Miscell^e Notai diversi. — Brani di protocolli B 8 No. 86.)

[20a]) 1404, 11 Julij. — Test. . . . Ego Laurentius Rogerio pictor condam ser Francisci Rogier de confinio sancte Marie formose . . . Item volo quod post mortem meam nicolaus sclavus meus debeat dare commissarie mee ducatos quinquaginta auri, quibus datis et consignatis dimitto et volo ipsum esse franchum et liberum ab omni vinculo servitutis . . .

(Arch. St. S. N. Federico Stefani B. 1231. No. 495.)

Simon Bastiani.

Ein Sohn des Marcus, von dem wir sicher wissen, dass er die Specialität seines Vaters, das Malen von Decken und Vorhängen fortsetzte war Simon Bastiani. Vom Jahr 1459 bis zum Jahr 1473 kommt er in Unterschriften als Zeuge von Testamenten vor[21-29]), als sein Wohnort wird von 1467 an theils die Pfarrei S. Agostino und S. Silvestro angegeben.

In letzter Pfarrei war ein Priester Francesco, Sohn des Curtinaio Al-

---

[21]) 1459, 22 Maij — Test. . . . Ego presbiter Julianus de charintia cantor seu tenorista ecclesia sancti marcj de confinio sanctorum apostolorum . . .

Te. ser Simon, filius ser marcj bastiano pictor.

(Arch. St. S. N. Natale Colona — Busta 360, prot.)

[22]) 1459, 8 augusti — Test. . . . Ego Antonius olim filius ser ogolini de confinio sancti Appolinaris . . .

Te. Simon bastiano filius ser marci pictor.

(Arch. St. S. N. Natale Colona Ba 360.)

[23]) 1459, 4 Septembris, — Ego Cristoforus quondam ser Antonij enzo de confinio sancti Leonis . . .

Te. ego magister marchus Bastiano pictor, testis simon suus filius.

(Arch. di St. S. N. Natale Colona — Ba 360.)

[24]) 1460, 4. Julij — Test. . . . Ego Andreola filia ser christoforj de lodi et uxor antonii Johanis veludarij de confinio sancti silvestri . . .

Te. Dominicus Saracho olim ser Jachobj de confinio sancti nicolaj de mondi golio. — Simon quondam marci cortinarij de contracta sancti augustini.

(Arch. St. Se. Ne. Grasselli Antonio — B. 508, No. 16.)

[25]) 1460, 15 Decembris — Test. . . . Ego Johana uxor ser benedicti quondam petri de brescia de confinio sancti Eustachij;

Te. ser Simon filius ser Marci bastianj pictor sancti leonis.

(Arch. St. S. N. Natale Colona B. 360, prot. 130.)

[26]) 1467, 1 Julij — Test. . . . Ego lena de pastruich de tertio ordine minorum relicta alegreti magistri et olim filia ser demetri narcesco sclavoni de confinio sanctorum apostolorum de venetiis . . .

Te. simon olim filius marci curtinarii de contracta sancti augustini. Dominicus Saracho olim ser Jacobi curtinarii de confinio sancti nicolai.

(Arch. St. S. N. Grasselli Antonio. Ba 508, No. 89.)

[27]) 1467, 10 Decembris — Test . . . Quapropter Ego Malgarita uxor Augusti marangoni de contrata sancti Silvestris . . .

Tes. Franciscus filius magistri alberti pictoris de parochia sancti Salvatoris. Simon quondam marci pictor de confinis sancti Augustini.

(Arch. St. S. N. Grasselli Antonio. B. 508, No. 137.)

[28]) 1471, 28 Aprilis. — Carta di sicurtà fatta da „Jacobus Johannis de Lusia“, marinaio, a chiara di Giovanni Brandolini marinaio . . .

Te. Simon Marci pictor de confinio sancti Augustini.

(Arch. St. S. N. Cancellaria inferiore. Atti Anto. de Grasselis c. 4b. B. 99.)

[29]) 1473, 25 Maij — Test. . . . Nobilis Domina Danielis Lauredano de confinio sancti Silvestri . . .

Te. Simon quondam ser Marci pictor de confinio Sancti Silvestri.

(Arch. St. S. N. Grassolario Bartol. B. 481, No. 378.)

berto, wohnhaft[27]), dieser nahm sehr häufig die Collegen seines Vaters mit zur Unterschrift bei Testamenten, die sein Chef, der Pfarrer Antonio Grasselli von S. Silvestro anfertigte, so haben wir eine ganze Reihe von solchen Künstlernamen erfahren, darunter auch den des Domenico Saracho, Maler und cultraius[26]).

Alvise Bastiani.

Ein anderer Sohn des Marcus hiess Alvise, dieser war jedoch wahrscheinlich Maler von Tafelbildern. — Vom Jahre 1457 an kommt er in Unterschriften vor[30-38]), 1459 mit dem Holzschnitzer Leonardo Scalamanzo[35]) zusammen; dieser und sein oben erwähnter Bruder Nicolo waren Söhne des Dimitri und kommen auch sonst in den Acten vor.

Im Jahre 1485 hören wir, dass Alvise auf der Piazza S. Marco wohnt[37]). Dies wirft kein gutes Licht auf sein Können; auf der Piazza

---

30) 1457, 7 Maij. — Tes. ser Marcus quondam ser bastiani pictor — ser Ludovicus filius sopradicti ser marci.

31) 1459, 30 Giugno — Tes. Ser Alvisius bastiano filius serMarci pictor — Magister leonardus Scalamanzo intagliatore quondam ser dimitri — ambo sancti Leonis.

(Arch. St. S. N. Colonna Natale. Ba 360.)

32) 1459, 1 Augusti — Tes. magister leonardus scalamanzo quondam ser demitry, Aluisius filius ser marci bastiano pictor ambo sancti leonis.

(Arch. St. Natale Colona — B. 360, Prot.)

33) 1459, 2 Augusti — Testis: ser Aluisius benzone fenestrarius, ser aluisius pictor ser marci bastiano.

(Arch. St. Natale Colona — B. 360, prot.)

34) 1459, 12 Septembris — Test. . . . Ego Zacharias de comitibus quondam ser christofori de confinio sancte Agathe . . .

Tes: magister antonius filius ser Francisci a feltis de Venetiis, ser Aluisius filius ser marce bastiano pictor ambo sancti leonis.

(Arch. St. S. N. Natale Colona. B. 360.)

35) 1459, 17 Septembris — Test. . . . Ego chataruzia relicta magistri luce finestrarij de confinio sancti Leonis.

To. magister nicolaus schalamanzo quondam ser demitrj . . Aluisius filio ser marci bastiano pictor.

(Arch. St. S. N. Natale Colona — B. N. 360, prot.)

36) 1459, 12 Decembrij . . . Tes: magister thomasius barbitonsor quondam ser pense, ser Aluisius bastiano predicti ser marci pictor.

(Arch. St. N. S. Natale Colona — B. 360, prot.)

37) 1485, 2 Novembre — Test. . . . „domina francescina filia quondam ser Joannis de Varesco et uxor ser Giorgij Zoia (quondam ser Balbi pictor) habitatrix in confinio Sancte Justine . . . morbo pestifero corpore languens . . . ordinavit cadaver suum sepellirj in archa posita in cimiterio Sancti Zacharie . . ., missit ressiduum omnium suorum bonorum . . . ser Giorgio maritum suo . . . et post mortem ipsius . . . deveniat in Sanctum Zachariam pro sua fabricha . . ., Commissarios suos . . . instituit Ser Giorgium Zoia maritum suum et ser Antonium Varesco . . .

wohnten kleine Maler, die meist an der Bottega ein Aushängeschild hatten, eine „insegna“, z. B. zum Kürbis, alla Zucca oder zur Taube, alla Colombina. Im Jahre 1512 hören wir, dass Alvise in einem Hause der Scuola della Carità in S. Luca wohnt und mit einem ser Steffano sein Haus tauschen will, da es dem Steffano angenehm ist, in der Nähe des Rialto zu sein, während Alvise in dem Hause des Steffano mehr Platz hat, seine Malereien zu trocknen.[39])

Christoforo Bastiani.

Alvise hatte nun seinerseits wieder einen Sohn Christoforo, der auch Maler war und in S. Aponal wohnte, wie wir aus dem im Jahre 1494 abgefassten Testament seiner Frau Catherina erfahren und wie wir ausserdem ersehen, hatte die ganze Familie immer noch Anspruch auf die Begräbnissgruft auf dem Friedhof bei der Scuola Santa Orsola.[40])

Paolo Bastiani.

Endlich hatte Marcus noch einen Sohn Paolo, der aber Priester geworden war, von 1464 bis 1480 war er theils an der Kirche S. S. Apostolorum und in S. Giuliano thätig.[41-44])

---

testimonio . . . Alvixio Sebastiano pictore in plathea Sancti Marci filius quondam ser marci . . .“

(Arch. St. Manimorte, San Zaccaria — B. 7, T 3.)

[38]) 1489, 20 Septembris — Ego laurentia uxor ser georgii sutoris de confinio sancti seueri.

Te: Jo Alluixe Bastiani fo de ser Marcho fo presente testimonio subscripsi.

(Arch. St. S. N. Stella Lorenzo B. 877, No. 886.)

[39]) 1512, 25 Gennajo — Essendo comparso nell' albergo nostro della Scuola Grande della Carità, Domenico Ciprian insieme con ser Alvise bastian depentor sta a S. Luca in una casa della schuolla . . . et rechedendo, che li piaqui de voler consentir la permuttation vuol far i ditti ser Alvise bastian e ser Steffano dalla violla delle loro case perche a ser Alvise bastian depentor fa per lui la casa de biri per esser luogo ampio et largo per el sugar delle sue depenture, et a ser Steffano li son fatti chomodo esser per el suo mistier appresso rialto, e san Marcho, et havendo ben inteso la sua richiesta l'anderà parte . . . che i detti possino permuttar le sue Case . . .

(Arch. St. Scuola Grande della Carità, not. 254.)

[40]) 1494 (5) 27 Januarij — Test. . . . ego Katarina camisere uxor magistri Cristofori qm alvisij bastiani pictoris de contrata sancti Apollinaris . . . volo sepeliri ad sanctum Joannem et paulum in archis viri mei . . .

(Arch. St. S. N. Gio. Ant. Mondo Ba. 742, No. 5.)

[41]) 1464, 4 Novembris — Test. . . . Ego Nicolosa uxor ser Johannis credenzarij quondam alterius ser Johanis de confinio sancti Leonis.

Te: Ego presbiter paulus filius ser marci bastiano nunc clericus testis subscripsi.

(Arch. St. Natale Colona Ba N 360 prot. N 17.)

[42]) 1470, 27 Augusti — testes: Dominus presbiter Paulus Bastianus mansonarius in Ecclesia sanctorum Appostolorum.

(Arch. St. Canc. inf. Franc. ab Helmis. B. 73.)

Die Namen der beiden Brüder Paolo und Alvise Bastian werden noch zusammen in einem kulturgeschichtlich so interessanten und merkwürdigen Document[45]) erwähnt, dass es sich der Mühe verlohnt, etwas näher auf die Sache einzugehen.

In den Jahren 1478 war Venedig sehr schwer von der Pest heimgesucht worden und hatten sich zu Ehren des berühmten Pestheiligen S. Rocco vier Schulen von Geisselbrüdern gebildet, eine auch in S. Giuliano, wo damals noch der Leichnam des Heiligen ruhte.

---

[43]) 1467, 20 Marzo — test. „Ego paulus filius sebastiani pictoris clericus Sancte Marie.

(Arch. St. Ibid. Canc. Inf. Atti Avanzo Nicolò.)

[44]) 1478 (9) 11 Januarij — Test. . . . Ego Barbarella relicta ser Angelij de brocardio de confinio sancti geminiani.

Te. Ego presbiter paulus bastiano titulatus in ecclesia sancti juliani testis subscripsi.

(Arch. St. S. N. Veciis de Bartolomeo Ba 1040, No. 16.)

[45]) Bittschrift an den Rath der Zehn.

Magnificis et Excellentissimis dominis capitibus excelsi consilij, et sociorum Deputatorum ad gubernationem scolae beatissimi et gloriosissimi confessoris sancti Rochi in Ecclesia Sancti Juliani.

. . . el dito messer lo piovan Insieme con pre Zuan Marco di vechij, che fo coadiuttor al zudeze de proprio per falsario condanado et bandizado in perpetuo de venesia per el conseio di quaranta et con pre polo bastiano homo leziero et de mala sorte et volunta prete de essa siesia: se hanno fatto una pensata . . . Et per adempir el loro desiderio hano tolto el mezo et guida de questa cosa Antonio di negri, el qual e parente del ditto pre polo bastian et pratichado occultamente la cossa con alguni de li ditti disciplinarii (Geisselbrüder) . . . et hieri in fu zorno de nostra dona, per li nostri ordeni non ordenado di far capitolo, el ditto Antonio de negri con el ditto pre polo bastian perche pre zuan marco estato messo in camera per altre sue non bone opere . . . Antonio di negri chavo fuora de manega el foio notato per lezerlo tutta via pre polo bastian ordenado che ognun sentasse et taxesse. . . . Vogliando pur el ditto Antonio de negri commenzar a lezer el governador per obviar a tul enorme et inaudita cossa se fexe avanti tolse el foio de man di Antonio de negri. El che fatto pre polo bastian che per avanti haveva più volte publice manazato de taiar camixe, per non voler far i ditti dela bancha la suo modo desnudò davanti l'altar una spada, et meno plusor colpi verso queli che li si trovava et etiam verso alvixe bastian suo carnal fradello el qual servino de li compagni de la bancha. Et etiam per ordene dato uno deli desciplinarj chiamato alvixe barbier principal capo de la ditta dissension, snudò una spada menando con quella insieme al ditto pre polo bastian. Ma el signor nostro Dio et nostra dona benedetta non volse che algun fosse guasto non havendo i compagni de la bancha alguna cossa da defenderse.

Dei qual uno alvise bastian soprascritto fo afferato da alguni deli disciplinarij et butado violenter fuori della porta strazandoli el collo et li pani da dosso: per non li haver lassato exeguir la loro mala voluntà in proposito . . .

Unterzeichnet von 14 Geisselbrüdern und zwei gewöhnlichen Brüdern.

(Arch. St. Capi del Consiglio dei X. — Suppliche 1472—1594 Ba 1.)

Paolo und Alvise waren beide Brüder dieser Scuola di San Rocco a San Giuliano. Im Jahre 1484 kam es zu inneren Streitigkeiten, die in einer Bittschrift dieser Schule an den Consiglio dei Dieci dargelegt werden.

Polo Bastian, Priester von San Giuliano, der in diesem Document als „homo leziero et de mala sorte et voluntà" beschrieben wird, und ein anderer Priester, Zuan Marco di vechi, der sogar wegen Fälschung im Gefängniss sass und ein Verwandter des Bastiani, Antonio de negri, hatten eine Intrigue ausgesonnen, um die Statuten der Schule abzuändern. Als bei Verlesung der neuen Vorschläge vor dem Altar des heiligen Rochus diejenigen Brüder, welche gegentheiliger Ansicht waren, protestirten, zog der Priester Polo Bastian, der auf den Altarstufen stand, plötzlich ein blankes Schwert hervor und fing an, auf die Brüder einzuhauen, ja sogar auf seinen leiblichen Bruder, den Maler Alvise. In dem Handgemenge, das nun folgte, wurde dem Alvise übel mitgespielt, der Kragen und die Kleider wurden ihm vom Leibe gerissen und er aus der Kirche hinaus geworfen. Der Consiglio dei X beschloss daher am 25. October 1484, dass Blutsverwandte nicht zu gleicher Zeit Aemter in der Schule San Rocco bekleiden dürften, um solchen Streitigkeiten in Zukunft vorzubeugen.[46])

Unter den Namen der 100 Geisselbrüder der vier Schulen des hl. Rochus, welche in diesen Jahren, den entblössten Oberkörper geisselnd, singend und betend zu gewissen Festen Nachts durch die Gassen Venedig's zogen — Desceplinarij che se battono —, finden wir auch zwei Maler angegeben, Jeronimo di Domenego depentor und Thomaxo bragadin, pentor; der letztere war vermuthlich ein Nachkomme des Donato veneziano.[47]) Wenn man nun an diese Bussfahrten denkt, so ist es merkwürdig zu hören, dass diese Brüder und sogar ein Priester dieser Schule vor dem Altar ihres Heiligen mit Mordwaffen auf einander losschlagen; die furchtbaren Epidemien müssen auch tiefgehende pathologische Störungen in dem Gemüthsleben der Venezianer hervorgebracht haben.

Lazzaro Bastiani.

Lazzaro, von seinem Bruder Marco in seinem Testament als solcher ausdrücklich erwähnt, muss ein jüngerer Sohn des Jacobo Bastiani ge-

---

[46]) 1484, 21 octobris — Necessarium est . . . qui ad tolendum de medio omnem causam disordinis, odij et rancoris inter homines scolarum batutorum . . . quod de cetero in officiis albergi quatuor scolarum batutorum huius civitatis, nec non et scolae sancti rochi non possint uno et eodem tempore esse in officio illi qui convicti forent simul aliquo gradu talis parentelle . . .

(Arch. St. Consiglio dei X Misti nº 22 anni 1484—1488 carte 74to).

[47]) Anbei befinden sich zwei Listen von Geisselbrüdern.

Desceplinarij che se battono.

Darunter folgende Namen: Franscexo de monsera stampidor, Jeronimo de domenego depentor, Lunardo di chorali toschan, Rado di francesco dai ochiali.

Auf der zweiten Liste unter anderen Namen:

Ser polo damante christaler, ser Jacomo Falcon orexe, Ser Thomaxo bragadin pentor, Ser Stefano de Jacomo orexe.

wesen sein. Sein Name tritt im Jahre 1449 als Lazarus pictor condam sabastiani de confinio sancti leonis auf, ohne Zweifel ist damit der Sohn des Jacobo Sebastiani gemeint[48]).

Eine zweite sehr interessante Notiz in den Archiven von Ferrara bezieht L. N. Cittadella auf Lazzaro Bastiani.

Lazzaro Giacomo da Vinegia soll am 28. September 1458 340 venezianische Goldducaten empfangen für die Reparaturen an der Fassade eines Palastes des Herzogs.[49]). Das Document sagt nicht, was für Arbeiten es waren und auch nicht welcher Palast; auch sagt es nicht, welche Profession der Lazzaro hatte, es fehlt zwischen Lazzaro und Giacomo die Partikel. Man könnte diese Partikel mit grösserer Wahrscheinlichkeit als *di* ergänzen, also Lazzaro di Giacomo, es wäre also Lazzaro Sohn des Giacomo Bastiani aus Venedig die plausibelste Erklärung. Es gab aber zu dieser Zeit in Venedig auch einen Giacomo di Lazzaro tagliapietra, der im venezianischen Staatsarchiv einige Male vorkommt; und ist auch, obwohl die Wortstellung Lazzaro Giacomo dieser Conjectur nicht günstig ist, doch dieser gemeint, denn Cittadella hat selbst nachgewiesen, dass der Giacomo di Lazzaro Tagliapietra da Venezia 1454 an der Cathedrale von Ferrara gearbeitet hat. Mit grosser Wahrscheinlichkeit ist also wohl dieser gemeint und nicht unser Maler Lazzaro di Giacomo Bastiani. Dann haben wir noch, wenn auch erst später, in Venedig einen Lazzaro de Francischis, der der Malerfamilie dieses Namens angehörte, sich aber ausdrücklich als Schnitzer von hölzernen Heiligenfiguren angiebt, also nicht in Frage kommt.[69])

Lazzaro Bastiani kam aber vielleicht erst später in Ferrara zu Ehren, wie wir noch sehen werden.

Im Jahre 1460 arbeitet Lazzaro an einer Altartafel für S. Samuele in Venedig, wie wir aus den Acten der Procuratoren von S. Marco ersehen.[50])[51]) Leider ist dieselbe nicht mehr vorhanden; es wurden aber vor einigen Jahren in dieser Hauptkapelle von S. Samuele Fresken blossgelegt, die ebenfalls auf Lazzaro Bastiani bezogen wurden; doch ist der

---

[48]) 1449, 5 Aprilis — Test. . . . ego Doratia relicta Laurentij merciarij de confinio sancti leonis . . . T°: Lazarus pictor condam sabastiani de confinio sancti leonis testis.

(Arch. St. S. N. Cristiano Anastasio — B. 464.)

[49]) 1458 — 18 Sept. — Lazaro (de) Giacomo da Vinegia — deve aver a di XVIII de Septembre (1458) ducati 340 d'oro de Vin. per lui da lo Ill. N. S. per la reparatione de la fazata del Palazo del prefato N. S.

(L. N. Cittadella: Doc. ed Ill. Stor. art. ferr. pag. 229.)

[50]) 1460, 4 December — . . . Dedimus magistro lazaro pictorij pro parte palle fienda videlicet depingenda pro capella nostrj Commissi Lij s. X (S. Samuel)

1461 — Seguono altri pagamenti a maestro Lazzaro Sebastiani.

[51]) 1468, 18 Febr. — a Lazaro bastiano . . . pro ornata capele Scti. Samueli . . . et. hoc pingendo unam palam portavit ipse ducs trigintà — Val. L. 111

(Arch. St. Procuratia di S. Marco Misti Ba 196.)

Zustand derselben so, dass man nicht mit Sicherheit sich entscheiden kann, von welcher Hand dieselben überhaupt herrühren könnten.

Im Jahre 1470 schliesst Lazzaro einen ehrenvollen Vertrag mit dem Guardian der Scuola di San Marco ab, in dem er verspricht, ein Bild in zwei Abtheilungen, die Geschichte Davids darstellend, zu malen. Dasselbe sollte auf der Treppe in der Nähe der Wölbung angebracht werden. Die Zahlungsbedingungen sollten dieselben sein, wie man sie Jacopo Bellini gewährt habe. Der Umstand, dass Lazzaro diesen Auftrag von einer so bedeutenden Körperschaft bekam und dass man ihn mit Jacobo Bellini auf eine Stufe stellte, beweisen jedenfalls, dass er sich damals schon eines grossen Ansehens bei seinen Zeitgenossen erfreute.[52]) Leider sind auch diese Gemälde bei dem Brande der Schule zu Grunde gegangen.

Crowe & Cavalcaselle geben an, dass Lazzaro im Jahre 1470 Mitglied der Scuola di San Gerolamo wurde. Dieses Datum ist mit absoluter Bestimmtheit nicht zu beweisen. In der sehr schönen aus dem Jahre 1504 stammenden Copie des alten von 1378 datirten Mariegola, welche gegenwärtig unter den Manuscripten Emanuel Cicogna's im Museo Correr aufbewahrt wird, findet sich in der That der Name ser Lazaro de bastian depentor in dem Alphabet der Confratelli verzeichnet, jedoch ohne Datum, man kann aber aus der Stellung des Namens in der Reihenfolge der Einträge und aus bekannten Daten der Lebenszeit von anderen, vielleicht gleichzeitig eingetragenen Zeitgenossen schliessen, dass er ungefähr gegen 1470 eingetreten.[53]) Da wir früher schon bemerkt haben, dass die Con-

---

[52]) 1470 (69 m. v.) 7 Gennajo . . . chel se dovesse far alcuni telleri in nostra scuola e de queli solamente sia sta da principio a 3 e de quelli anotadi i pacti e condition come neli nostri libri apar et alora de le concluxion di altri maestri quali hano principiado fose tractado mercado e pacti cum maistro lazaro sabastian penctor el qual perche alora non fo posto in scriptura et el dicto mistro lazaro hebi rechiesto dicta opera esserli dada come li fu promeso et consultada fra noi officiali tal caxon l'hebi preso provision e debito de dar principio al dicto teler. E per la sufficentia del dicto maistro lazaro convegnir cum quello, perho in execucion de la dicta parte e per perficer tal opera.

Nui gabriel Zilberti guardian grando e compagni cum el dicto maistro lazaro siamo convegnudi e rimasti dacordo chel debi far el teler el qual e in do campi sopra et proximo al volto della scalla ne li qual el debi depenzer l'instoria de david secondo el desegno die far de tal instoria el qual visto se possi per nui azonzer e detrazer al parer nostro prima chel nebi dado principio sopra dicto teller e di lavorar quelli a tutte sue spexe de colori, ori azuri et ogni altra cosa sopra dicti telleri acadese i quali colori et oro debano esser in tutta perfection . . . e di haver per pagamento et precio rata prorata quello die haver mistro Jacomo belin del suo mexurando pe per pe e paso per paso intendando che dicto mistro lazaro non possi mai astrenzer la scuola a darli denari per dicta caxon . . . (Scuola gr. di S. Marco nel 1428 al 1503.) — G. P. Molmenti Arch. Venet. . . . XXXVI P. 1. pag. 228.

[53]) Museo Correr MSS. Cicogna No. 2113.

fratelli oft kurze Zeit nach dem Eintritt einen Auftrag für die Schule erhielten, oder vielleicht mit einem Seitenblick auf einen solchen in die Schule eintraten, und in der That Lazzaro etwa um diese Zeit zwei Gemälde für die Schule ausführte, so könnte die Annahme Crowe's & Cavalcaselle's stimmen. Gio. Bellini erhielt im Jahr 1464 den Auftrag, ein Bild für die Scuola von San Girolamo auszuführen, und Luigi Vivarini arbeitete ebenfalls später dort. Die bisher dem Carpaccio zugeschriebenen zwei Bilder, die letzte Communion und das Begräbniss des hl. Hieronymus, die einzigen dieser Wandgemälde, die sich erhalten haben, sind jetzt in dem Hofmuseum in Wien und ohne Zweifel von der Hand Lazzaro's und zwar sehr charakteristisch für ihn.

Im Jahre 1473 schreibt Antonio di Choradi von Pera bei Constantinopel an seinen Schwager, den Steinmetz Nicholo Gruatto und bittet ihn, zu Lazzaro Bastian zu gehen und für ihn ein Bild, so gross wie ein halber Bogen Papier, malen zu lassen, auf dem das Portrait des Herrn Jesus Christus dargestellt sein solle. Wenn aber Lazzaro etwa gestorben sein sollte, so sollte er mit diesem Auftrag zu Giovanni Bellini gehen.[54]) Im Jahre 1474 hören wir, dass der Auftrag von Lazzaro ausgeführt war und die Kosten bezahlt waren.[55]). Aus diesen Mittheilungen können wir schliessen, dass Lazzaro im Jahr 1470 wohl nicht mehr ganz jung gewesen sein kann, da sonst die Bemerkung wegen seines Todes keinen Sinn hätte und dass jedenfalls Antonio di Choradi die Geschicklichkeit Lazzaro's über die des Giov. Bellini setzte.

In einem Act des Jahres 1496 wird als der Wohnort Lazzaro's die Pfarrei S. Rafael angegeben[56]), sonst kommt er noch vor als in Santa Margherita, so 1482[57]), und in S. Nicolò, so 1502[58]), wohnhaft; da aber

---

[54]) 1473 — 18 Aprile — (Lettera ricevuta il 25 Giugno) „Pera — A mjo chugnado ser Nicholo gruatto . . . Apresso andatte da lazaro bastian che stano sopra el champo di San Polo che cusi le schrivo a luj e fateme far uno quadreto grando come mezo foio de charta di pizolj con la figura di miss. Jesu cristo che siano belo chome li schrivo a luj o se per chaxo che idio el guarda el fusse morto over lo nol volesse far, andate da Ziane belino e mostratelj el mio e ditege il volio a quel modo chome stano quelo con quela soaza d'oro polita e bela e di questo non falite . . . Ant. di Choradi.

[55]) 1474 — 25 Luglio — Ser Ant. di Choradi mio chugnado . . . de dar per contadi a m°· lazaro bastian per uno quadro con la figura de mess. Gesù Cristo — G. 6.

(Arch. St. SC. G. della Misericordia, B. 23 Commiss. Bart. Gruato).

[56]) 1476, 7 Agosto — ser lazarus bastian pictor quondam ser Jacobi — Sancti Raffaelis.

(Arch. St. S. N. Cancell. Inferior. — Atti Bono Francesco, protocollo.)

[57]) 1482, 22 Novembre — magistro lazaro bastian pintor de contracta Sancta Margarita . . ., è presente al testamento di Chiara Badoer di Michiele abitante a Santa Margherita.

(Arch. St. S. N. Miscellanea testamenti — Cassa II Cassella 6, filza I.)

[58]) 1502 — 30 Maggio — . . .. dona Jacomina filia quondam ser rimondi

diese drei kleinen Pfarrsprengel unmittelbar aneinander stiessen und die Notare oft im Zweifel, waren, in welcher Pfarrei man sich nun gerade befand, und ob die Zeugen in der Pfarrei des Erblassers oder der nächst anstossenden wohnhaft waren, so finden wir oft solche Varianten. Die Pfarrei von S. Raffael ist wohl der dauernde Wohnsitz Lazzaro's gewesen, ja, man kann vielleicht sogar annehmen, der Stammsitz der Familie, denn im Jahr 1367 wird in den Acten des Nicolo Prete in S. Trovaso ein in S. Raphael wohnhafter Nicolo Bastian erwähnt, zugleich ein Beweis, dass der Familienname Bastian schon sehr lange existirte. Im Jahre 1494 wird er in den Acten der Scuola di San Marco erwähnt[59]), zu deren Mitgliedern er zählte. Im Jahre 1498 fungirt er als Schiedsrichter zwischen zwei Bildhauern.[60])[61]).

Vom Jahre 1498, 2 October haben wir unter dem Testament der Angela Ravagnani seinen einzigen Autograph[62]).

Aus dem Jahre 1499 am 21. März finden wir in dem Archiv von Ferrara folgende Notiz: Die Truina — Cittadella erklärt dieses Wort so: La Troina è il catino del coro e potrebbe forse prendersi anche pel coro stesso — der Kathedrale von Ferrara war von Biagio Rossetti erbaut worden und sollte mit

---

pergamensis, et relicta quondam ser nicolinj mediolanensis. — Testes Jurati: Magister lazarus de Sebastianis pictor de confinio Sancti Nicolaj. Magister Constantinus pictor de confinio Sancte margarite.

(Arch. St. Canc. Inf. Atti Bugotichius Biaggio.)'

[59]) 1494 — 1 Giugno — contadi da ser lazaro bastian pentor per parte de promesse fexè alla schuola ducati jo.

(Arch. St. Scuola grande S. Marco — Ba 82 giornaletto de Vichari.)

[60]) 1498, 25 Agosto — Terminatio sive sententia ser paulj sculptoris et Joanis eius cognati, ipse, partes concordes alligunt prudentes viros ser Lazarum Sebastiano pictorem, quondam ser Jacobi de confinio Sancti Pauli tamquam suos comunes amicos ad videndum . . . et appreciandum et sententiandum ipsam palam.

(Arch. St. S. N. Atti Battallis Pietro).

[61]) 1498, 25 Agosto — Prudentes viri dominus Lazarus Sebastiano pictor quondam ser Jacobi de confinio Sancti Rafaelis et ser Guariscus quondam ser Viviani sculptor lignorum Iudices, inter ser paulum sculptorem incisorem lignorum (parole cancellate) et ser Joanem ejus cognatum ex parte una. Et dominus constancium quondam ser pauli de villa alta. Et ser meneginum quondam ser Andree recis . . . (Cancellaria Inferior Atti Battallis Pietro.)

[62]) 1498, 2 Octobris — Test. . . . Ego Angela relicta de ultimo leto petro Ravagnani de confinio presens Raphaelis Venetiarum . . .

Tes: Jo Lazaro bastian depentor testis subscripsi (Autograph). Jo petro fo de ser zuane fero testis subscripsi — Repetition des Notars: Testes. S. Lazarus bastiano pictor q. S. Jacobi de dicto confinio.

(Arch. St. S. N. Cavanis Bernardo B. 270 No. 97.)

Malereien ausgeziert werden. Diese sollten in Nachahmung von Mosaiken auf Goldgrund ausgeführt werden und neun Figuren, Vasen, Capitäle und anderes Nothwendige darstellen. Die Kosten soll Biagio Rossetti übernehmen. Von Künstlern sollen daran mitwirken: Ein Mantuaner Gevatter des Nicola Rossetti, Sohn des Biagio, Lorenzo Costa von Bologna und Nicolo von Pisa. Diese sollten unter sich ausmachen, wie die Figuren zu vertheilen sind; zwei aber sollten von anderen Malern, eine von der Hand des Bonnfazio und eine von der Hand „Magistri Lazari pictoris“ ausgeführt werden. Andrea Mantegna soll dann als Schiedsrichter bei der Preisabschätzung mitwirken.[63])

Obgleich L. N. Cittadella nicht wusste, dass Lazzaro Sebastiani wirklich als Mosaicist in der Basilika von San Marco thätig war, also umsomehr geeignet erschien, bei einem in Mosaiknachahmung auszuführenden Werk mitzuwirken, hat er mit Recht den Namen des „Magister Lazaro pictore“ auf Lazzaro Bastiani bezogen, besonders schon deshalb, da ihm um diese Zeit in Ferrara kein Anderer Namens Lazzaro bekannt war, der doch auch, der Wichtigkeit des Auftrags halber, ein schon tüchtiger und berühmter Meister gewesen sein müsste. Auf einem Bogen an der Epistelseite der Cappella Maggiore in San Marco, unter dem man durchgeht, um zu den Seitentreppen dieser Kapelle zu gelangen, befinden sich zwei überlebensgrosse Heilige dargestellt, S. Sergius und S. Bacchus; St. Sergius ist Lazarus B. bezeichnet, der S. Bacchus ist jedoch noch im alten Stil ausgeführt. Stilkritisch ist kein Zweifel, dass dieser S. Sergius von Lazzaro Bastiani ist, obgleich Documente fehlen. In der Kuppel der Epistelseite des Querschiffes befindet sich ein Mosaik eines Heiligen Vincentius B. bezeichnet, welches stilistisch grosse Verwandtschaft mit den Mosaiken des Lazzaro Bastiani zeigt. Von diesem aber haben wir documentarischen Nach-

---

[63]) Ferrara — Archivio Notarile (Anno 1499, Ind. 2e.) 21 Martij.

— Conducta pro pictura Truine facta per Magistrum Blasium Rosettum. — Cum sit . . . picturari facere in Truina . . . Magister Blasius Rosetus Ingegnerius . . . pingi facere et seu picturam construi facere in termina . . . cum figuris novem, vasis, capitelis et aliis necessariis ad musaicum fictitium in auro omnibus suis expensis, per duos peritos et sufficientes magistros in arte, videlicet peritum (. . . manca) Mutinensem compatrem Nicholaj ipsius Magistri Blasii filium (debe essere filii) et peritum Laurentium Costam de bononia una cum Magistro Nicholao de Pise habitatore in domo Magistri Fini . . .

Hoc pacto inter eas partes instrumento et solemni stipulatione firmato, quod figure faciende in ea truina juxta dictum designum sint et esse debeant equivalentes et illius sufficientie que reperientur esse due figure faciende et fabrichande in eo episcopatu, unam videlicet manu mag. Bonfazini pictoris, et alia Mag. Lazari pictoris, arbitrande et pro ut extiment dicte partes agentes cum contentamento ut arbitrentur et judicentur per magistrum providum integerrimumque dominum Andream Mantegnam:

Documenti ed Illustrazioni risg. la storia artistica ferrarese — L. N. Cittadella 1868, pag. 74.

weis, dass dasselbe in der That von einem Vincenzo Bastiani stammt, also ein Grund mehr, die Inschrift am S. Sergius Lazzaro Bastiani zu lesen.

Auf einen weiteren Umstand, dass ein Lazzaro um das Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts in Ferrara berühmt gewesen sein muss, macht Cittadella kurz aufmerksam; es verlohnt sich, etwas näher auf diese Sache einzugehen. Der Ferrarese Sigismondo Fanti veröffentlichte bei Agostin da Portese in Venedig im Jahre 1526 ein Buch über die Prophezeiungen, die man aus Glücksrädern und Würfelwerfen erzielen kann, die „Trionfi della Fortuna“[64]). Dieses jetzt als Meisterstück des alten venezianischen Holzschnittes hochgeschätzte Buch trägt auf dem ersten Stich die Bezeichnung I. M., weshalb man auf den Namen des Johannes Marescalco als Stecher verfiel, es enthält in dem ersten Theil Glücksräder, um diese sind Bildnisse von grossen Staatsmännern Gelehrten, Philosophen und auch Malern gruppirt. Nach Art dieser alten Holzschnittwerke kehren dieselben Typen beständig mit sehr geringer Abwechselung wieder, die Namen der dargestellten Personen sind aber immer andere. So finden wir unter den Malern theils die grössten Namen der Antike, theils die grössten Namen des Rinascimento, so Raffael, Francia, Mantegna und Dosso Dossi etc. Auf crt^e XXV^b aber, auf welcher die „Ruota della Fortezza“ dargestellt ist, die den Schluss der Glücksräderserie bildet, findet sich unter dem Malerbildniss der Namen „Lazaro pictor“. Mit Recht kann man also schliessen, dass ein Maler Lazzaro um diese Zeit in Ferrara hohe Anerkennung genoss und mit Cittadella kann man annehmen, dass mit diesem Lazzaro unser Lazzaro Bastiani gemeint ist. — Es wäre ja auch schwierig, irgend einen ferraresischen Maler oder einen Angehörigen einer anderen italienischen Malerschule Namens Lazzaro zu nennen, der einen so hohen Ruf genossen hätte, als dass er mit irgend einer Berechtigung in diese Serie von grossen Malern hätte aufgenommen werden können.

In dem Jahrgang 1888 der Zeitschrift Archivio Storico dell Arte befindet sich eine kurze A. V. gezeichnete Notiz, in welcher der Autor angiebt, ein Bild gesehen zu haben, dessen theilweis zerstörte Inschrift er „Lazarus de Grimaldi“ zu ergänzen können glaubt. Ein Maler dieses Namens wurde nach Cittadella's Arbeiten in den Archiven von Mantua aufgefunden und bezieht nun der Verfasser alle Notizen, die Cittadella auf Lazzaro Bastiani bezog, auf Lazzaro de Grimaldi. Da die Signatur des erwähnten Bildes, das bisher unzugänglich war, noch nie controlirt wurde, die kurze Notizen, die angeführt werden, nicht alle ganz correct sind und dieser ganz obscure Maler doch wenig zu Fanti's Malerserie passen würde, halten wir dafür, dass Cittadella's Meinung noch nicht schlagend wiederlegt ist.

---

[64]) Triompho di Fortuna di Sigismondo Fanti Ferrarese. — Imprese in la inclita Citta di Venezia per Agostin da Portese nel a. d. v. p. MDXXVI, Carte XXV^b Lazaro Pictor unter dem Portrait eines Malers, in der Mitte La Rota della Fortezza.

Aus den Jahren 1500 und 1502 haben wir wieder Unterschriften des Lazzaro, in denen er als Zeuge functionirt.[65])

Am 11. December 1508 wird er in Gemeinschaft mit Victor Carpaccio und Victor di Matteo d. h. dem Belliniano von Zuan Bellini vorgeschlagen, um die Fresken des Giorgione auf der Fassade des Fondago dei Tedeschi abzuschätzen. Die drei Meister gaben ihr Gutachten dahin ab, dass der Preis von 150 Ducaten der richtige wäre. Gewiss ein ehrenvolles Amt, welches beweist, dass Lazzaro von Gio. Bellini hoch geschätzt wurde; es ist auch bemerkenswerth, dass bei dieser Gelegenheit Lazzaro's Name an erster Stelle steht, welche ihm wohl als Aeltestem gebührte.[66]) Der Abbate Cadorin, welcher diese interessante Notiz zuerst in Gualandi's Memorie veröffentlichte, giebt nun an, auch in den Papieren des Archivs gelesen zu haben, dass Lazzaro Bastiani in Gemeinschaft mit Benedetto Diana die Fahnen auf der Piazza San Marco gemalt hätte, er hat aber unterlassen, anzugeben, in welcher Serie von Documenten er dies gefunden hat, so hat man diese Angabe bis jetzt noch nicht controlliren können.[67])

In dem Jahre 1512 wird in den Todtenregistern der Schule von San Marco Lazaro Bastian als gestorben eingetragen, er muss ein hohes Alter erreicht haben, denn dreiundsechzig Jahre lang finden wir seinen Namen als Maler in den Documenten erwähnt.[68])

---

[65]) 1500 — 14 Gennajo — „... Venetijs Actum jn domo habitationis ... in confinio Sancti pauli sita presentibus testibus Ser Sebastiano pictore quondam ser Jacobi de confinio Sancti rafaelis. et Ser Jacobo quondam Joannis mercatore Toscano in rivoalto. Et ser Paulo de Cremona aurifici de regazonibus de Cremona filio quondam ser Tomaseis notis et rogatis fidem facient ...

(Arch. St. Canc. inf. Atti Bonetti Zanetto.)

[66]) 1508, 11 Dec. — Ser Lazaro Bastian, ser Vettor Scarpaza et ser Vethor de Mathio per nominati da ser Zuan Bellin depentor, constituidi alla presentia dei mag$^{ci.}$ Signori m. Caroso da cha da pexaro m. Zuan Zentani, m. Maria Gritti et m. Alvise Sanudo provedadori al sal come deputadi electi dipentori a veder quello pol valer la pictura facta sopra la faza davanti del fontego de Thodeschi el facta per m^{o} Zorzi da Castelfrancho, et durati dachordo dixero a giuditio et parer suo meritar el ditto m^{o} per dicta pictura ducati cento et cinquanta in tutto. — (Magistr. del Sale an^{o} 1491 — 1529: 1505—1514). — Ab. Gius. Cadorin nelle Memorie originali italiane rig. le belle Arti. Bologna, 1840 Serie III pag. 90.

[67]) „Fece molte opere per la Republica fra li quali trovo nelle scritture degli Archivi che dipinse gli stendardi in piazza di S. Marco in compagnia di Benedetto Diana ed i Dogi di Venezia nella sala dei venti savi."

G. Cadorin. op. cit. pag. 21.

— ... e nella sala de venti Savii, situata fra quella del Consiglio e dello Scrutinio, per molti ritratti de Dogi che si abbruciarono, — Ridolfi Carlo: Vita di Lazzaro Sebastiani. Merav. d'Arte p. 67 V I.

— Ivi presso era la Sala del Collegio delli 25 con diversi ritratti di Dogi passati d'altezza di un braccio e mezzo in habito antico, lavorati da Lazaro Sebastiani. — Sansovino Ed. Martinioni pag. 326.

[68]) 1512 — Ser lazaro bastian pentor a san rafael morì. (Arch. St. Scuola Grande di S. Marco — Reg. (1507) n° 5).

Vincenzo Bastiani, mosaico, und die Söhne des Lazzaro.

In welcher Beziehung stand nun der Mosaicist Vincenzo Bastiani zu Lazzaro? Von Vincenzo haben wir einige Notizen über Zahlungen für Mosaikarbeiten in S. Marco aus den Jahren 1506 und 1508.[69][70]) Marino Sanudo berichtet, dass dieser Vincenzo Bastiani das Unglück hatte, am 18. März 1512 bei der Arbeit von dem hohen Gerüst herabzufallen und dass er nach zwei Stunden an seinen Verletzungen starb. Er arbeitete gerade an dem Mosaik der hl. Thecla, unter dem auch jetzt noch die Bezeichnung Vincentius B. zu lesen ist.[71])

Lazzaro Bastiani hatte wirklich einen Sohn Namens Vincenzo, aber, da wir dessen Unterschrift aus dem Jahr 1513, 9. Juli, besitzen, kann der Mosaicist unmöglich ein Sohn des Lazzaro gewesen sein.[72]) Ohne Zweifel stand er zu Lazzaro in naher verwandtschaftlicher Beziehung und war auch sein Schüler, wie man aus der stilistischen Verwandtschaft der Arbeiten beider Meister erkennt.

Unter den Signaturen der Collegen des Marco und Simon Bastian findet sich auch eine Signatur eines Zuane de Lazaro depentor gemeinschaftlich mit dem Cultrarius Domenego Saracho; obgleich der Familiennamen nicht beigefügt ist, dürfte man vermuthen, dass dieser Zuane vielleicht ein Sohn des Lazaro Bastian war und die Specialität seines Oheims Marco betrieb.[73])

Eine sichere Nachricht von einem Sohn des Lazzaro haben wir jedoch. Ein Jacobus Sohn des Malers Lazzaro Bastiani meldet sich im

---

[69]) 1506 — Paga di Gennaro et Febbraro — All'anno ducati 40 — Vincenzo dal Musaico . . . ducati 6 grossi — 16.

[70]) 1508 — Libro di Paghe No. 9 — pag. 362. Vincentius Sebastiani a Musaico habere debet pro paga sex mensium ratione ducatorum quinquaginta in anno — ducatos 25 (S. Saccardo: Les Mosaiques de Saint Marc pg. 287 & 288.)

[71]) 1512 — 18 Marzo — Accedit de hessendo uno maistro Vincenzo lavorava di musaico in chiexia di san marco quale fece quella Santa Tecla erra bon maistro su certo soler che si lavora in chiexia zercha horra di nona una tavola li vene a mancho cascho vixe do horre e morite fo gran pechado e cossa più non accaduta in ditta chiexia et perho ne ho voluto far nota.

(Bib. Naz. Marc. Diarii di Marin Sanudo vol. 15, C. 12 to.).

[72]) 1513, 9 Julij — Test. . . . Ego apolonia relicta quondam ser Jacobi tinto de confinio sancti gervasii Venetiarum . . .

Te. Jo vicenzo di Sebastiani chondam misier lazaro son sta testimonio zurado e pregado de questo testamento ordenado de propria bocha de la sopra dita madona polonia.

(Arch. St. S. N. De Bossis Gerolamo. B 50. N. 27.)

[73]) 1474, 15 Januaris — Test. . . . Ego Lucia consors magistri Joanis Vincentij de confinio sancti Silvestri . . . — Tes. Jo Domenego Saracho depentor testis zurado subscripsi.

Te. Jo Zuane de lazaro depentor testis zurado subscripsi.

(Arch. St. S. N. Carruccio Vescuncio — B. 735, No. 295.)

Jahr 1471 mit noch einigen anderen Söhnen von Künstlern zu dem Amt eines Trägers der Stimmurnen in dem Saal des grossen Rathes. Diese Stimmurnen waren gewissermassen das Palladium der Republik, mit der grössten Spitzfindigkeit waren der Abstimmungsmodus und die Scrutinien ersonnen, so dass jeder Unterschleif und jede Intrigue unmöglich war. Es giebt noch alte Stiche, auf denen die Scene der Abstimmung im grossen Rath dargestellt ist, auf diesen sieht man die jungen Bursche die fast endlosen Reihen der Nobili ablaufen, um die Kugeln in ihren Urnen — bossoli — einzusammeln.[74])

Auch Lazzaro hatte ebenso wie sein Bruder Marco einen Sohn, der Priester war, seine Unterschrift befindet sich besonders häufig unter den Testamenten der Bewohner seines Pfarrsprengels San Raffael, wo, wie gesagt, auch sein Vater Lazzaro wohnte, so dass es sich nicht verlohnt auf alle diese Daten einzugehen.[75-77]) Es ist von diesem Priester im Gegensatz zu seinem Vetter Polo nichts Nachtheiliges bekannt. Priester waren in Venedig oft neben ihrer Amtsthätigkeit auch als Maler beschäftigt, so sehen wir auch, dass Sebastian einen kleinen Nebenverdienst erwirbt als Decorateur, Vergolder und Maler. So unternahm er bei Festlichkeiten die Ausschmückung der Scuola di San Marco[78]), deren Mitglied er war[79]), mit Guirlanden; zur Frohnleichnamsprocession malte er zwei

---

[74]) 1471, 21 Settembre — Infrascripti fecerunt se scribi ad probam Juvenum portantium bussulos albos in maiori consilio. Jacobus filius lazari bastianj pictoris Aloysius victoris lapicide qui servit in maiori i consilio ad portandos busulos. Aluisius filius mathei Incisorij qui dice servivit in maiori consilio. Ludovicus Gyrardus Andree Aurificis, Lucas blanco mathei intaiatoris.

(Arch. St. Notario Collegio 1467—1473.)

[75]) 1489, 30 augusti — Test. . . . Ego diana uxor ser nicolai de sancto droculo quondam Johannis marinarij et marangoni domorum de confinio sancti proculi . . . Testes: Ego presbiter Sebastianus Sebastiani sancti raphaelis testis subscripsi.

(Arch. St. S. N. Stella Ludovico, Ba 875 N. 274.)

[76]) 1491, 22 Januarii — Test. . . . Ego Soradamor uxor ser nicholai de lesina marangoni de confinio sancti petri de castello. Te: Ego presbiter Sebastianus bastiano eclesia sancti raphaelis testis scripsi.

(Arch. St. S. N. Stella Lorenzo Ba 875 N. 147.)

[77]) 1497 (8) 16 Februarii — Test. . . . Ego hieronima filia quondam Domini Pauli Floravantis et uxor Domini Nicolai de medinis de brescia. Te: Ego presbiter Sebastianus Sebastiani titulatus ecclesia sancti raphaelis venetiorum testis juratus et vogatus snbscripsi.

(Arch. St. S. N. Pozzo (da) Gio Francesco — B. 764.)

[78]) 1495, 6 Aprile — a pre Sebastian per — dar a coluiche fexe i festoni per San Marcho . . . L 3.

(Arch. St. Scuola Grande S. Marco — Ba 82 giornaletto de Vichari.)

[79]) 1494 — „Messer pre Sebastian de magistro lazaro pentor, S. Raphael“ è inscritto tra i confratelli della Scuola di San Marco.

(Arch. St. Scuola grande di San Marco, Mariegola No 4.)

Engel und noch andere Decorationen[80][81]). Als die Kapelle Bernabò in der Kirche San Giovanni Crisostomo, mit dem Altar des Tullio Lombardo (Solaro), gebaut wurde, malte und vergoldete er die dabei vorkommenden Wappenschilde[82]) und restaurirte die Altartafel, die sich vor der Aufstellung des Reliefs von Tullio Lombardo auf diesem Altar befunden hatte. Diese Altartafel stellte eine grosse vergoldete Figur der Madonna dar, war von Giacomo di Bernabò, einem Seidenhändler, gestiftet worden. Nachdem das Relief von Tullio Lombardo fertig war, wurde sie entfernt und an die Nonnen von S. Maria Maggiore abgegeben.

---

[80]) 1494 1 Giugno — „Contadi a pre Sebastian de bastian per più spexe fate per la festa del Chorpus domini in far do anzoli ed altrj adornamenti per la dita festa e per suo fadiga in summa L. 60 s. 17.

(Arch. St. Scuola Grande S. Marco, Bª 82 giornaletto dei Vichari.)

[81]) 1495 — 5 Aprile — contadi a pre Sebastiano de Sebastiano, per degli apparecchi da processione L. 141 s. 17.

(Arch. St. Scuola Grande S. Marco, Bª 82 giornaletto de Vichari.)

[82]) 1500 18 Aprile — e per barcha per andar a San rafaele al depentor de schudj 5–6 . . .

per contadj a pre Sabastian da San rafael per partte de indorar i schudj. G. Jº. . . .

30 detto Per far chonzar . . . la tavola davanti l'altar.

4 Maggio . . . chontadj . . . per una barcha portto a san rafael la ttavola davantti l'allttar a chonzar . . . et a pre Sabastian da San rafael per resto . . . per depenzer ed adorar i scudi . . .

(Arch. St. Conti per la Cappella Bernabò a S. Giov. Grisostomo, Sc. gr. della Misericordia Not. 166.)

Die Benedictinerinnen-Abteikirche St. Peter in Metz, eines der ältesten christlichen Baudenkmale Deutschlands.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Die Legende berichtet, dass der heilige Clemens den im römischen Amphitheater zu Metz hausenden, vom heidnischen Volke abgöttisch gepflegten Drachen ausgetrieben habe; zur Erinnerung hieran wurde noch bis in die neuere Zeit bei Metzer Prozessionen das Bildwerk des vom Volke „Graoully" (vom deutschen „gräulich" abgeleitet) genannten Drachen vorangetragen. Unter Kaiser Theodosius dem Grossen (379—395) war am oberen Moselstrome der genannte St. Clemens der Verkünder des Christenthums und nachdem er das römische wie keltische Heidenthum beseitigt, gründete der Glaubensheld, als erster Bischof von Metz, nächst dem Amphitheater, die Gotteshäuser S. Petri in Arenas und S. Johannes der Täufer. Diese vor den Thoren Theobald und Champenese (Serpenoise) gelegenen Kirchen wurden im Jahre 451 durch die Hunnen zerstört, Metz ist fränkisch geworden und nach der Theilung von 511 die Hauptstadt des austrasischen Reiches. Unter dem von 607—611 regierenden 29. Metzer Bischofe Sanct Pappolus entstand das Benedictinerinnen-Kloster St. Peter ad moniales, Saint-Pierre-aux-nonains, St. Peter der Klosterfrauen am Mosel-Hochufer, innerhalb der Stadtmauern. Die erste Aebtissin war Waldrada, beigesetzt in der St. Peterskirche, wurde sie nachmals unter die Zahl der Heiligen aufgenommen. Erstmals erwähnt wird das „Monasterium superius Mettis civitate infra murum ad honorem S. Petri constructum" in einer Urkunde Kaiser Karl des Grossen vom October 781, gelegentlich der Bestätigung eines Tausches zwischen der Aebtissin Eufemia und Abt Fulrad des Benedictiner-Klosters Saint-Denis bei Paris. Dem 48. Metzer Bischofe Adalbero I. (928—962) gab man den Titel Pater monachorum, reformirte er doch ausser dem Benedictiner-Kloster St. Maria in Gorze (Gorgonii monasterium 754 gegründet) auch unsere St. Peters-Abtei. Adalbero II. von Bar (984—1005) wurde der 50. Bischof, mit ihm tritt die Stadt Metz zum deutschen Reiche wo sie bis 1552, fast 6 Jahrhunderte, bleibt. Dieser Kirchenfürst förderte das kirchliche Leben ungemein, er stellte die St. Peters-Abtei wieder her

und entlastet sie derart, dass in ihrer Nähe das Kloster Sainte-Marie zur Aufnahme der Novizen des Benedictiner-Ordens gegründet wurde. Der Bau der Citadelle durch den bekannten Militair-Ingenieur Vauban entzog beide Klöster ihrer Bestimmung; die Benedictinerinnen liessen sich in einem Hause der inneren Stadt nieder, worauf die Klosterbauten theils niedergerissen, theils zu weltlichen Zwecken eingerichtet und umgeändert wurden. Letzteres Schicksal hatte auch die Abteikirche St. Peter und so kommt es, dass das älteste Metzer Gotteshaus nicht auch zerstört, sondern in seinen Hauptmauern noch erhalten ist.

Die älteste St. Peterskirche war ein Rechteck von 36,10 m äusserer Länge und 21,20 m äusserer Breite, bei den Innenmaassen von 33,10 m und 18,70 m im Lichten. Das 1,27 m starke Mauerwerk entspricht dem opus mixtum der Römer und lässt sich als solches an den vier Seiten des Rechteckes feststellen; es besteht aus hammerrecht bearbeiteten Kalksteinen von ziemlich geringen, aber gleichmässigen Abmessungen, mit wagrecht durchlaufenden Fugen bei 8—15 Centimeter Schichthöhe. Dieses Mauerwerk wird in Höhen-Abständen von 70—100 Centimeter von je zwei Ziegelschichten durchzogen und zwar ganz nach spätrömischer Weise. Die Ziegelsteine sind 55 Centimeter lang und 27½ Centimeter breit bei 4 Centimeter Höhe; andere sind 2½—6½ Centimeter hoch; die Fugenhöhe beträgt 2—3 Centimeter, wobei der mit Ziegelbrocken gemischte Mörtel vor züglich ist. Zweifelsohne haben wir in diesen eben beschriebenen Umfassungs-Mauern den Rest der Merovingischen Kirche aus dem VII. Jahrhunderte, also der Gründung des St. Peters-Klosters, erhalten vor uns. Diese erste Kirche war durch je eine Oeffnung an der Nord- und Südseite zugänglich, es sind hier Merovingische Bögen von 3,05 m Lichtweite mit einem Scheitel, welcher 5,44 m über'm ältesten Platten-Fussboden des Innern lag. In diesen 33 Centimeter starken Rundbögen wechselt ein 3—4 Centimeter starker Ziegelstein mit einem 10—12 Centimeter starken keilförmig bearbeiteten Hausteine, wobei die Fugenstärke 1½—3 Centimeter beträgt. Ausser diesen zwei Eingängen lässt sich eine 1,27 m breite Thüröffnung an der Ostseite nachweisen, welche zur Sacristei geführt haben dürfte. Von der ehemaligen 9,73 m lichten Durchmesser habenden geosteten Concha hat sich seither nur eine Verzahnung mit einem etwa 1,40 m vorkragenden Steine nachweisen lassen. Was die innere Beleuchtung des Gotteshauses betrifft, so waren, ausser dem hohen Mittelschiff-Seitenlichte, in den Umfassungs-Mauern schmale Fenster vorhanden, wie solche, jetzt vermauert, mit sichtbarer Haustein-Einfassung bei 83—86 Centimeter innerer Breite noch zu erkennen sind.

Zweimal vier, also zusammen acht freistehende gemauerte Pfeiler theilen das oblonge Kircheninnere in 3 Schiffe, wobei festgestellt wurde, dass der Kern des Pfeiler-Mauerwerkes aus Abbruchmaterial besteht, dem Merovingerbaue somit nicht angehören dürfte. Dieser hat aber das fast 19 m breite Langhaus sicher nicht ohne innere Stützen überdeckt, nur ist es derzeit unmöglich zu entscheiden, ob der als holzbedeckte Basilika zu

reconstruirende Urbau Säulen oder Pfeiler zu Freistützen der beiden lichtspendenden Hochschiffs-Mauern gehabt hat. Zu vermuthen ist ein Pfeilerbau, gaben doch die heute noch aufrecht stehenden colossalen Quaderstein-Pfeiler der Römer —, Wasserleitung von Jouy-aux-Arches, welche das Trinkwasser von Gorze nach Metz brachte, — ein solch' mächtiges Vorbild für die altchristliche und romanische Kunstperiode, schloss sich doch auch der heilige Erzbischof Willigis beim Pfeilerbaue seines Mainzer St. Martins-Domes der Römischen Wasserleitung bei Zahlbach an! Romanischen Baustiles ist im westlichen Joche der Einbau einer steinernen Empore für die Benedictiner-Nonnen der St. Peters-Abtei. Unten wurden 2 Rundbögen über einen quadratischen Freipfeiler geschlagen und darüber öffnen sich auf 3 Haustein-Säulen 4 Rundbögen aus Bruchsteinen gegen das Mittelschiff; der Schaftdurchmesser der mittleren Säule beträgt rund 50 Centimeter, für die 2 seitlichen nur 32 Centimeter bei einer Höhe von 1,77 m. Die Last des in voller Mauerstärke durchgehenden Bogenwerkes wird auf die Säulen durch niedrige Kämpfersteine übertragen, welche hier aber als eigentliche Säulencapitäle erscheinen, denn im Uebrigen sind letztere nur als wenig vorstehende Ringe unvollkommen ausgebildet. Capitäle dieser primitiven Formengebung finden sich an den Freisäulen der gewölbten Krypta St. Magnus in Füssen's Benedictiner-Abteikirche.[1])

Die St. Peters-Kirche in Metz scheint keine Krypta gehabt zu haben, wie sich denn auch kein architektonisch mit ihr verbundener Glockenthurm nachweisen lässt. Die altchristlichen Gotteshäuser diesseits der Alpen folgten hierin den italienischen Vorbildern von Rom und Ravenna, selbst die Karolinger-Kirchen St. Remigius zu Ingeheim am Rhein und St. Martinus in Angers im Dép. Maine-et-Loire waren ursprünglich thurmlos. Auffällig erscheint aber bei St. Peter in Metz das Fehlen eines Querhauses, denn eine lichte Länge von 33,10 m bei 18,70 m lichter Breite hätte sehr wohl die T-Form nahe gelegt, hat doch diese T-Anlage die Karolingische Pfeilerbasilika St. Maria des Benedictinerinnen-Klosters Steinbach im Odenwalde bei einer lichten Breite des 3schiffigen Langhauses von nur 14,30 m; ingleichem hat T-Form die Karolingische Säulenbasilika St. Justinus zu Höchst am Main bei einer lichten Breite des 3schiffigen Langhauses von nur 11,50 m und das ganz gleiche Maass der Lichtweite hatte die Tförmige Karolingische Pfeilerbasilika St. Michael auf dem heiligen Berge bei Heidelberg. — Im XV. Jahrhunderte wurde die St. Peters-Abteikirche umgeändert, indem die einfachen schlichten, kämpferlosen Pfeiler mit den eckigen, ungegliederten Gurtbögen nicht mehr genügten; man verlangte einen feuersicher gewölbten Bau, so kamen Dienste vor die Schiffpfeiler und die Innenseiten der Aussenmauern, darüber wurden die 3 Schiffe mit Kreuzgewölben auf Haustein-Rippen bedeckt. Die hohlprofilirten Rippen vereinigen sich zu Schlusssteinen mit Wappen, noch sind die Kreuzgewölbe

---

[1]) Repertorium f. K. 1899 XXII. Heft II: „die St. Magnuskirche der Benedictiner-Abtei Füssen im Allgäu" von Architekt Franz Jacob Schmitt in München.

der südlichen Abseite vorhanden, während die der nördlichen, wie auch die des Mittelschiffes der Basilika verschwunden sind. Als zur Renaissance-Zeit das Gotteshaus profanirt und Stockwerks-Einbauten hergestellt wurden, hat man sogar die Hochschiffs-Mauern des oberen Theiles ihrer Substanz beraubt. Die Convents-Bauten standen ehedem auf der Nordseite der St. Peters-Abteikirche und hier hat sich ein Theil des Kreuzganges erhalten, welcher aus einer 2,50 m hohen, merkwürdigen, horizontal überdeckten Pfeilerstellung gothischen Stiles aus Quadersteinen besteht. Von diesem Kreuzgange genossen vordem die Benedictinerinnen eine herrliche Aussicht auf's Moselthal und den gegenüber liegenden Berg Saint-Quentin. Heute dient die ehemalige Abteikirche St. Peter im Erdgeschosse als militärischer Wagenraum und in den beiden eingebauten Obergeschossen als Festungs-Brieftauben-Station; der gothische Kreuzgang aber gehört zur Dienstwohnung eines Offiziers der Fortification. — Es erübrigt noch zu erwähnen, dass die Tempelherren sich in kaum 100 Meter Entfernung östlich von den St. Peters-Benedictinerinnen niedergelassen hatten. Noch heute existirt der 8eckige gewölbte Centralbau ihrer Ordens-Kapelle, sowie das mit Wandmalereien geschmückte Templer-Refectorium nebst einem Theile seiner bemalten Holzbalkendecke. Ich nahm bei den unter meiner Leitung 1873 und 1874 ausgeführten Restaurations-Arbeiten der Metzer St. Stephans-Kathedrale Gelegenheit, diese hochinteressanten Wandmalereien, genau in der Grösse des Bestehenden, aus Landesmitteln farbig copiren zu lassen und auf meinen Antrag wurden durch den Elsass-Lothringischen Ober-Präsidenten von Möller diese für die mittelalterliche Profanmalerei so werthvollen Nachbildungen dem Städtischen Museum in Metz zum dauernden Besitze überwiesen und bilden darin nunmehr ein sehr wichtiges Ausstellungs-Object.

Zur Geschichte der karolingischen Plastik.

Von **W. M. Schmid**, München.

In den Handbüchern der Kunstgeschichte nimmt die karolingische Plastik meist wenig Platz ein, da die Zahl der erhaltenen Denkmäler eine recht geringe ist. Mit der Reiterstatuette Karl des Grossen in Paris, dem Antependium von San Ambrogio in Mailand und den sog. Tutilotafeln in Sanct Gallen ist die Reihe gewöhnlich erschöpft. Ich möchte deshalb hier auf ein paar unbeachtet gebliebene plastische Werke der karolingischen Epoche hinweisen, welche den Vorzug einer ziemlich genauen Datirung geniessen und uns im Zusammenhang mit anderen den Stilcharakter jener Zeit präciser, als dies bisher möglich, zu erfassen erlauben.

Das erste dieser Werke ist der Schmuck des vorderen Deckels des sog. „Codex aureus" der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München (Cim. 55. cod. lat. 14000). Dieses Evangeliar ist geschrieben und mit figürlichen Miniaturen und Initialen ausgeschmückt worden im Jahre 870 auf Befehl Karl des Kahlen von Beringar und Liuthard; letzterer ist auch als Schreiber des Psalters Karl des Kahlen bekannt. Der Codex kam dann als Geschenk in das Kloster St. Denis bei Paris. Dort verweilte auch 892 Kaiser Arnulf gelegentlich des Krieges gegen die Normannen; nach den einen Quellen hat er damals den Codex aureus von Otto von Francien zum Geschenk erhalten, nach anderen ihn gegen eine Hand des jenem Kloster entwendeten Leichnams des hl. Dionys eingetauscht. Nach dem Sieg über Svatopluk vom Mähren 893 schenkte dann Arnulf dem Kloster St. Emmeram in Regensburg den ganzen „ornatum palatii sui"; darunter befand sich auch der Codex aureus, der nach der Säcularisation in den Besitz der Münchener Bibliothek gelangte.

Schon früher habe ich nachgewiesen[1]), dass der Schmuck des vorderen Codexdeckels (H. = 42,5, Br. = 33 cm) aus zwei verschiedenen Zeiten stammt. Der uns hier nicht weiter interessirende Rahmen mit den

---

[1]) Eine Goldschmiedschule in Regensburg um das Jahr 1000. München 1893. Eine Abbildung des Codex bei Labarte, histoire des arts industr. I. 336.

höchst zierlichen Edelsteinfassungen ist zwischen 980 und 993 von den Mönchen Aribo und Adalbert in St. Emmeram gefertigt worden im engsten Anschluss an die Werke der gleichzeitigen Goldschmiedschule zu St. Maximin in Trier, wo der Emmeramer Abt Ramwold 930—975 Lehrer und Probst gewesen war.

Der Rahmen des Deckels umfasst mehrere in Goldblech getriebene und gravirte Reliefs mit figürlichen Darstellungen: in der Mitte die Majestas Christi; dieser schliessen sich nach den Ecken zu an die Bilder der vier Evangelisten und an diese stossen vier biblische, durch Inschriften erklärte Darstellungen und zwar oben: Christus und die Ehebrecherin und Christus treibt die Händler aus dem Tempel; unten: Christus heilt den Aussätzigen und ebenso den Blinden. Von einer genaueren Beschreibung, welche eine Abbildung doch nicht zu ersetzen vermag, absehend, möchte ich im Allgemeinen über den Stil der Reliefs Folgendes bemerken: Christus und die Apostel erscheinen immer unbärtig, meist mit einer Rolle in der Hand; die Gestalten sind alle sehr schlank, nur in den Schultern etwas nach vorwärts gebeugt, Hände und Füsse lang und dünn. Der Unterleib ist manchmal stark vorgetrieben, sonst sind die einzelnen Körpertheile proportional behandelt und treten deutlich unter dem Gewand hervor, dessen Falten nach Haltung und Bewegung richtig angeordnet sind. Den Vordergrund bildet ein grossscholliger, mit Gras bewachsener Boden, über welchen die Figuren hinzuschweben scheinen. Das Hauptcharakteristicum der Reliefs ist eine trotz beschränkter Composition höchst lebendige Erzählung der dargestellten Vorgänge und eine ungeheuere Lebhaftigkeit in den Bewegungen der Gestalten. In den Bildern klingt trotz mancher Ungeschicklichkeit in der Zeichnung noch stark die antik-altchristliche Kunst nach; die Auffassung der Bildwirkung im Ganzen weist jedoch auf gemalte Vorbilder hin. Und durch Vergleich mit den Miniaturen des Codex aureus selbst, dann mit solchen in der Bibel Lothar's, im Psalterium Karl des Kahlen, im Evangeliar von St. Medard in Soisson u. A. habe ich seiner Zeit den Beweis erbringen können, dass die Reliefs zum ursprünglichen Deckelschmuck gehören, d. h. im Jahre 870 oder kurz nachher gefertigt wurden.

Es ist aber noch ein zweites, von mir ebenfalls schon besprochenes Werk der gleichen Epoche vorhanden. In der Reichen Kapelle in München befindet sich jetzt das Feldaltärchen des oben genannten Kaisers Arnulf (H. = 58, Br. = 29 cm). Dieser hatte es gleichzeitig mit dem Codex aureus im Jahr 893 an das Kloster St. Emmeram geschenkt. Auf einem Sockelbau stützen vier durch Rundbogen verbundene Säulen eine quadratische flache Decke, auf welcher wiederum vier Säulchen mit Würfelcapitälen aufsitzen, die ein kreuzförmiges Giebeldach tragen; das Ganze giebt also das Bild eines Ciboriums[2]). Der Bau ist aus Holz mit

---

[2]) Zettler, Enzler und Stockbauer: Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatz der Reichen Kapelle. Tafel XVII im Detail ungenügende Abbildung.

Goldblech überzogen. Die acht Flächen des Daches sowie die vier Giebelfelder tragen in Goldblech getriebene Reliefs mit Inschriften, und zwar sind am Dache: 1. Christus und ein Jünger vor Blumen: Considerate lilia agri. 2. Christus, Lazarus und eine der Marien: IC. RC. Lazarus. 3. Versuchung Christi auf dem Tempel: Si filius dei mitte te deorsum. 4. Christus, Petrus und zwei Lämmer: Petrus amas me. 5. Versuchung Christi auf dem Berge: Vade Satanas. 6. Christus und Satan: Dic ut lapides non in solo pane. 7. Christus und ein Jünger betreten Jerusalem. 8. Christus und Träger mit einem Toten: Filius viduae.

In den Giebelfeldern: Engel, Hand Gottes, Lamm und Taube.

Zu dem Ciborium gehört ein Portatile mit Reliquieneinlagen, auf welche sich dann die am mittleren Gesims des Altärchens befindliche Inschrift:

Rex Arnulphus amore Dei perfecerat istud
Ut fiat ornatus sc . . . tibus istis
Quem Christus cum discipulis componat ubique

bezieht.

Die Reliefs des Ciboriums zeigen nun im Zug des Ganzen wie in den kleinsten Details eine solche Uebereinstimmung mit denen des Codex aureus-Deckels, dass beide unzweifelhaft nicht nur derselben Werkstätte, sondern derselben Hand entstammen.

Es lässt sich nach der Inschrift denken, dass Arnulf bei seiner Anwesenheit in Francien das Ciborium eigens bestellt hat, so dass seine Anfertigung zwischen 889 und 891 fiele; es kann aber auch auf seinen Wunsch zur Aufnahme des Portatile adaptirt worden sein, so dass die Reliefs zeitlich noch näher an die des Codexdeckels herangingen.

Ein besonderer Nachweis, dass die beiden Objecte in der fraglichen Zeit nur in Frankreich angefertigt werden konnten, ist (abgesehen von der sicheren Provenienz des einen Stückes) nach den Ausführungen von Havard[3]) und Rupin[4]) über die Blüthe der Goldschmiedekunst in Frankreich vom VIII.—XI. Jahrhundert nicht nöthig.

Eine Parallelerscheinung zu dem hier für die Goldschmiedekunst nachgewiesenen engen stilistischen Zusammenhang mit der Miniaturmalerei resp. Buchillustration überhaupt ist auf dem Gebiete der Elfenbeinschnitzerei zu verzeichnen. Molinier[5]) hat für eine Elfenbeintafel im schweizerischen Landesmuseum in Zürich und eine solche im Louvre-Museum den Beweis erbracht, dass sie auf Illustrationen des Utrechter oder eines anderen auf gleicher Stufe stehenden Psalters zurückgehen.

Den beiden oben besprochenen Goldschmiedearbeiten würden wir die Altarverkleidung des Hochaltars von San Ambrogio angliedern können, wenn wir die bisherige Uebung sie auf das Jahr 835 zu

[3]) H. Havard, histoire de l'orfèvrerie française.

[4]) Rupin, l'œuvre de Limoges.

[5]) E. Molinier, histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Paris 1896 I. Ivoires cap. III.

datiren uns zu eigen machten. Nun hat aber M. G. Zimmermann sie neuerdings[6]) als kurz nach 1196 entstanden erklärt. Er schliesst dies aus einer urkundlichen Notiz, welche besagt, dass kurz vor 1196 die Kuppel der Kirche einstürzte und die Kanzel zerschmetterte; damals musste nach Zimmermann auch das Ciborium und der darunter befindliche Hochaltar sammt seinem goldenen Antependium zerstört worden sein. Dieser Schluss ist falsch; denn die Mönche hätten sicher auch die Zerstörung des weit werthvolleren Altares und Ciboriums notirt, falls sie wirklich stattgefunden hätte. Ueber die figürlichen Goldreliefs der Altarverkleidung bemerkt dann Zimmermann weiter (p. 180) mit vollem Recht, dass sie „nicht byzantischen, sondern durchaus abendländischen Charakter“ haben. Ich bin auch mit ihm ganz einverstanden, wenn er fortfährt: „Der Künstler konnte aber kein Italiker des IX. Jahrhunderts sein“. Nur seine Begründung: „Denn wir haben gesehen, dass die italische Plastik damals ganz unter dem Einfluss des ornamentalen longobardischen Geschmackes stand“, kann ich nicht anerkennen. Sie ist erflossen aus der für das sonst verdienstvolle Buch so verhängnissvollen Absicht, für die Plastik des VII. bis XIII. Jahrhunderts in Oberitalien um jeden Preis eine fortschreitende Entwickelung, eine „geschlossene Einheitlichkeit“ construiren zu wollen. Deshalb muss der Stil die „künstlerische Lebensäusserung eines ganzen Volkes“, der Longobarden nämlich, sein. Ich darf mir auf Grund von Studien über denselben Gegenstand, die bis ins Jahr 1892 zurückreichen, die Ansicht auszusprechen erlauben, dass dieser nationalistische Gedanke weder in den ethnologischen, wie historisch-politischen Verhältnissen, noch in den Kunstdenkmälern selbst eine Begründung findet; er ist einfach unrichtig. Doch darüber ein ander Mal.

Zimmermann fährt fort: „Auch ein Deutscher konnte es nicht sein, denn die erste sicher beglaubigte Arbeit deutscher Plastik ist die Elfenbeinschnitzerei des Tutilo von St. Gallen, und diese stammt erst aus dem Anfang des X. Jahrhunderts . . . So ist innerhalb des IX. und . . . auch der nächstfolgenden Jahrhunderte für dieses Werk kein Platz.“ Dieses Werk selbst aber sagt uns bei näherer Betrachtung, dass es nach 950 überhaupt nicht gefertigt werden konnte. Die langen Figuren, das Verständniss für die Anatomie des Körpers, für die antike Kleidung und die fränkische Zeittracht, die Anwendung eines viereckigen Nimbus für hochgestellte lebende Personen, die Behandlung der Hintergrundarchitektur, des grossscholligen Bodens, die Inschriften in Capitale, das Alter der auf die Reliefs aufgesetzten Emails und noch vieles Andere schliessen eine so späte Datirung, wie Zimmermann sie annehmen will, aus. Am meisten thun dies aber die dramatische Lebendigkeit der Composition, die fast antike Freiheit in der Bewegung der Figuren und das edle, technisch vollendete Halbrelief.

Die in Zimmermann's Buch selbst wiedergegebenen etwa 50 Ab-

---

[6]) Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897.

bildungen von figürlichen Sculpturen lassen nirgends auch nur eine entfernte Aehnlichkeit mit den Altarreliefs finden. Fast überall die dicken, kurzen Gestalten mit den zu grossen Köpfen, keine freie Bewegung, sondern theatralisch steife Gebärde!

Vergleichen wir aber die Reliefs des Hochaltares mit den Eingangs behandelten am Codex aureus und am Arnulfsciborium, so tritt uns sofort die auffallendste Aehnlichkeit, um nicht zu sagen Gleichheit in allen Punkten entgegen. Dieselben Compositionsprincipien, dieselben Bewegungen, die gleiche Bildung der Figuren in den Einzelheiten wie Augen, Bart und Haar, an Händen und Füssen, bei den Flügeln der Engel; die gleiche Architektur, die nämlichen Geräthe wie Henkelkannen, Kelche etc.

Kurz gesagt, die jetzige Altarverkleidung des Hochaltares von San Ambrogio ist und bleibt die nach Urkunde und Inschrift im Jahre 835 von Bischof Angilbert II. gestiftete. Und auch sie ist, wie die beiden anderen Werke, in einer wohl im Herzen des heutigen Frankreich's zu suchenden Werkstätte, deren Blüthe durch die Kunstpflege der Karolinger hervorgerufen war, entstanden. Daraus erklärt sich von selbst der germanische Name des Goldschmiedes, Wolvinius.

Mit Recht bemerkt Zimmermann, dass zwischen den Reliefs der Vorderseite einerseits und denen der Rückseite sowie der Seitentheile ein Unterschied besteht; dieser liegt aber nicht in der Zeit oder im Stil, vielleicht nicht einmal in der Hand des ausführenden Künstlers. Er ist hauptsächlich dadurch hervorgerufen, dass für die (die Lebensgeschichte Christi behandelnden) Bilder der Vorderseite in den Miniaturen die Vorlagen gegeben waren; vielleicht wurden die Reliefs auch schon fertig aus der fränkischen Heimath des Künstlers mitgebracht. Die Reliefs der Rückseite und der Seitentheile wurden an Ort und Stelle von dem Wolvinius Magister Phaber getrieben und gravirt und stehen, da für ihre Darstellungen des Lebens des Localheiligen Ambrosius Vorbilder nicht vorhanden waren, nicht ganz auf der künstlerischen Höhe der vorderen Reliefs.

Der gleichen Zeit von 835 gehört übrigens das Ciborium über dem Hochaltar an. Die Figuren in den Giebelwänden stimmen mit unseren Reliefs stilistisch überein, wenn sie auch als grössere Sculpturen wohl eines Comasken nicht die Feinheit der fränkischen Goldschmiedearbeiten zeigen können. Der grösste Theil des ornamentalen Schmuckes desselben stammt auch aus dieser Zeit, zeigt aber keine Beeinflussung von „longobardischem Geschmack“, sondern geht auf gute Antiken zurück.

Wir gewinnen mit der Zuweisung der betrachteten drei Goldschmiedearbeiten an das IX. Jahrhundert mancherlei Gesichtspunkte für die Kunstgeschichte der karolingischen Epoche. Die drei Werke geben zusammen 21 typische Darstellungen aus dem Leben Christi; zwei derselben, die Vertreibung der Händler und die Heilung des Blinden kommen zugleich am Codex aureus und am Antependium vor, sind aber nicht von identischer Composition. Ich bin augenblicklich nicht im Stande zu übersehen, ob so viele Scenen auch in der gleichzeitigen Miniaturmalerei der Evan-

gelarien uns erhalten sind. Wir haben damit auch eine Reihe von plastischen Arbeiten begonnen, welche nicht auf die Psalterillustrationen zurückgreifen. Hierher gehören denn auch eine Anzahl Elfenbeintafeln in den Museen zu München, Berlin u. s. w. mit den Darstellungen der Kreuzigung und des Besuches der Frauen am Grabe, welche ebenfalls den dramatischen Stil aufweisen; zu dessen letzten Erzeugnissen gehören die sogenannten Tutilotafeln, welche schon eine Verrohung der Formen erkennen lassen. Aber auch bei ihnen spricht sich noch deutlich aus wie bei der ganzen Reihe, dass ihnen gemalte oder gezeichnete Vorbilder zu Grunde liegen.

Neben dieser Gruppe von plastischen Arbeiten steht eine andere, noch wenig erforschte, welche nicht die lebendige Erzählung der geschilderten Episode, sondern eine ruhige abgeklärte Darstellung mit einem starken Streben nach Schönheit der Einzelformen zum Ziel hat; in ihr sind mächtige Einflüsse antiker plastischer Vorbilder unverkennbar. Wie gleichberechtigt sie neben einander hergehen, zeigt der Psalter Karl des Kahlen. Das Elfenbeinrelief der Vorderseite, eine Illustration des Psalm LVI[7]), gehört zur ersten, das Relief der Rückseite, welches eine Episode aus dem Buch der Könige schildert, zur zweiten Gruppe.

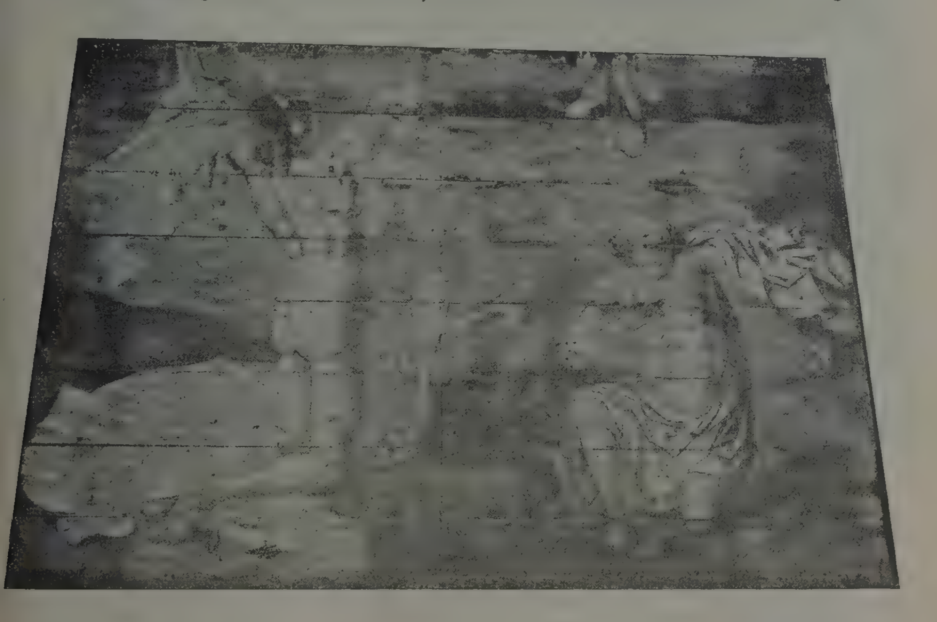
---

[7]) Molinier a. a. O. p. 123 u. 125.

Das Alkmaarer Jüngste Gericht — Ein Hoorner Rathhausbild — Heeswyk.

Von **Franz Dülberg.**

Die das Jüngste Gericht darstellenden Malereien des Holzgewölben der Laurentiuskirche zu Alkmaar, die der Composition nach auf Grund einer Zeichnung von A. Klasener[1]) in meinem Aufsatz über das Jüngste



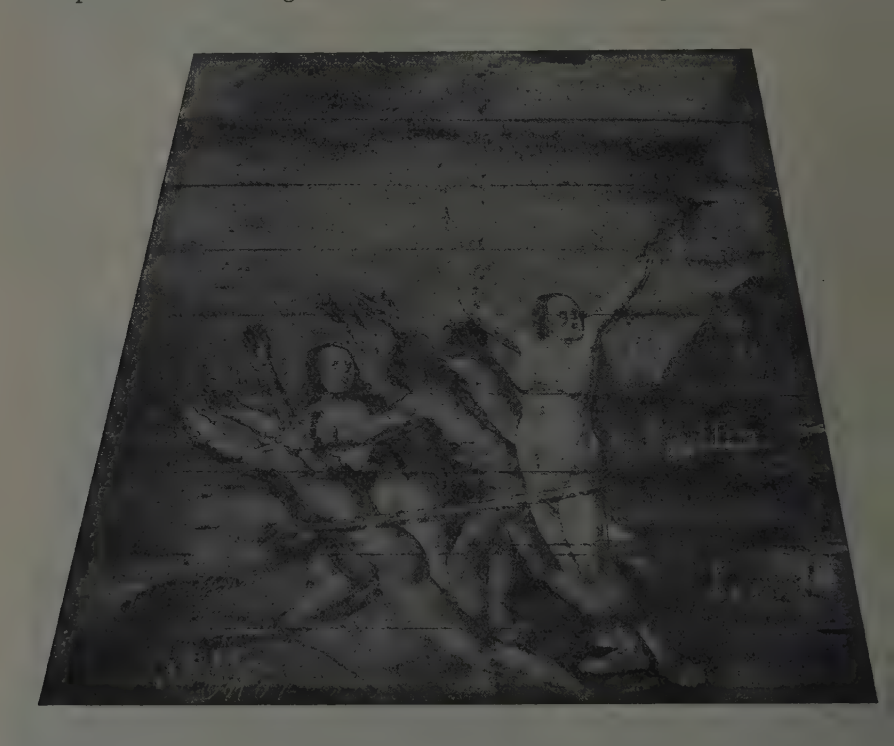
Gericht des Lucas van Leyden (Repertorium XXII, 1) besprochen wurden, sind nach Jahren des Verschollenseins durch Herrn Jan Brom wenigstens vorläufig für Holland gerettet worden und in dessen Hause in Utrecht (Drift 15) aufgestellt. Aufs liebenswürdigste stellte mir Herr Brom Photographien der einzelnen Theile sowie werthvolles Material zur Geschichte dieses und verwandter Kunstwerke zur Verfügung.

---

[1]) Reproduction in De Bouwmeester, V. Jahrgang.

Mit breiter Arbeit war die Malerei in Temperafarbe auf das unpräparirte Eichenholz getragen, eine naturalistische Farbenwirkung wohl nie angestrebt: das Fleisch mit etwas Rosa und Weiss angegeben, in den Haaren mitunter etwas Gelb, in den Gewändern etwas Rosa und Grün, einiges Grün auch für den Landschaftsgrund verwandt. Am farbigsten erscheint noch die Mittelfigur des hl. Michaël: gelbe Rüstung, rother Mantel und grüne Flügel.

Obzwar zerstückt, ist doch fast Alles vorhanden. Freilich sind die Holzplanken vielfach geborsten, das Holz wurmstichig, die Malerei an



einzelnen Stellen fortgewaschen, der Oberkörper Christi nur in roher Ergänzung erhalten, von der Gestalt der Maria nur mehr Kopf und Hände zu sehen. Die am besten erhaltenen Theile sind die Gruppen der Auferstehenden unmittelbar links und rechts vom Mittelstück und vor allem eine Gruppe von Verdammten, die ein Teufel mit einer Kette einfängt und zurückreisst. Am Entstellendsten wirken die Spuren einer im XVII. Jahrhundert vorgenommenen sogenannten Restauration, die sich darauf beschränkte, die Hauptconturen überall mit dicken Strichen nachzuziehen.

Immerhin brachte uns diese Verunzierung wenigstens eine halbwegs urkundliche Angabe des Entstehungsjahres. Unter der Mittelgruppe des hl. Michaël sieht man in dicker braungelblicher Oelfarbe die Jahreszahl 1518, und unter der Gruppe der Auferstehenden gleich links hiervon in gleicher

Farbe die Handmarke des „Restaurators“ C P Q mit der Jahreszahl 1635. Auch eine Quelle des XVIII. Jahrhunderts[2]) giebt uns 1518 als Entstehungszeit.

Nach der Seite des geistigen Ausdrucks bietet uns das Werk zwar einen etwas phlegmatischen hl. Michaël, aber dafür in der linken Gruppe der Auferstehenden die Gestalt eines Knieenden in Dreiviertel-Rückenansicht, der die emporgestreckten Hände und das schön über die Arme fallende Gewand einen machtvollen Zug geben. Ein echtes Kindergesicht hat die Jungfrau Maria, auch der Kopf des Johannes in der umgebenden Gruppe leuchtet kindlich hervor unter den buschigen Köpfen der anderen Apostel. Ein gewisses Aufleuchten der Freude sehen wir im Gesicht einer



Frau, der letzten in der Reihe, die ein Engel dem Paradiese zuführt. Anmuthig belebt erscheint im Paradiese das Antlitz des Engels, der einen knieenden Seligen an der Hand ergreift und empor weist: mit grossen Augen, zarter stumpfer Nase und leis geöffnetem Munde. Von glücklicher Naivetät die leider bis auf einen ganz übermalten Putten, die aus dem Wolkenmeer um die Gestalt Gottvaters mit halbem Leib hervorragen. Unter den zur Verdammniss Erstehenden wirkt dramatisch eine Frau, die noch in der Erde stehend sich scheu, mit offenem Munde umblickt und entsetzt mit beiden Händen nach ihrem Kopfe greift, ganz besonders aber die Gruppe der von der Kette des Teufels Eingefangenen: jammerndes Ent-

²) Kabinet van Ned. Oudheden. Deel I. 1792.

gegenstreben mit Händen und Füssen, schreckhaftes Aufreissen von Augen, Mund und Nüstern!

Als Stileigenthümlichkeiten fallen auf: die häufig zurücktretenden Stirnen, stumpfen Nasen, der kleine, rund geöffnete Mund, die geringelt herabfallenden Haare, die zumal in den Apostelgruppen bemerkbaren kleinen gedrungenen bärtigen Köpfe, die knochigen langfingerigen, ungeschickt gebildeten Hände und Füsse, die knitterigen sehr energisch geworfenen Engelsgewänder. Die meisten dieser Gewohnheiten entsprechen durchaus der Art des Jacob Cornelisz. van Oostzanen; doch bleibt die Frage offen, ob es sich um persönlichen Einfluss des Amsterdamer Meisters und nicht vielmehr um gemeinsame Eigenheiten der nördlichsten holländischen Malerei handelt. An sauberer Durchführung steht das Werk hinter allem, was wir von Jacob Cornelisz kennen, zurück; überlegen erscheint es diesem jedoch durch die weiträumige klare Composition, die mitunter überraschende Unmittelbarkeit in Bewegungen und Gesichtsausdruck und nicht zuletzt durch die sichere und runde, dabei doch noch keineswegs vom Scorelschen Romanismus berührte Modellirung des nackten Rumpfes: wie ist zum Beispiel an jener entsetzensvoll auferstehenden Frau das Vorwölben der Brust und Einziehen des Bauches beobachtet! Uebrigens lehrt ja das bezeichnete und datirte Dreieinigkeitsbild der Casseler Galerie, wie peinlich und kleinlich Jacob Cornelisz gerade solche Stoffe zu behandeln pflegte. Es mag uns also vorläufig genügen, ohne Nennung eines Meisters in den Alkmaarer Malereien ein werthvolles Beispiel der nordholländischen Kunst vom Anfang des XVI. Jahrhunderts zu schätzen.

Ebenfalls dem Jacob Cornelisz verwandt und doch neben ihm selbstständig erscheint eine vor Allem gegenständlich wichtige, bisher wenig beachtete viertheilige Tafel im Westfriesischen Museum der Stadt Hoorn (A. 21). Nach Angabe des Kataloges stammt sie aus dem abgebrochenen Stadthaus „aan de Roosteen“ und wurde verfertigt für eine Summe, die ein gewisser Jan Egbertsz bezahlte als Sühne einer Verwundung, die er dem Dirk Jansz Banjaert beigebracht hatte. Dem gerichtlichen Anlass und vermuthlich auch dem Zweck als Schmuck des Schöffensaales entsprechend stellt das Werk Beispiele strenger Gerechtigkeit zusammen, wie sie Rogier van der Weyden in den verlorenen Bildern des Brüsseler Rathhauses (Zaleucus, Trajan, Herkinbald — die beiden letzteren Szenen in dem prachtvollen Teppich des Berner Historischen Museums nachgebildet), Dirk Bouts für Löwen (Kaiser Otto) und Gerard David für Brügge (Kambyses) geschaffen hatten. Unser Bild ist von seltener Vollständigkeit in den Darstellungen, wohl sicher das einzige in Holland verbliebene Stück dieser Art und vielleicht auch das einzige von einem ganz Holländer gebliebenen Holländer der Vorblüthe erhaltene Rathhausbild. Der obere Theil der mittelgrossen Tafel zerfällt in zwei fast quadratische Felder: das linke mit

dem Augenopfer des Zaleucus, das rechte mit der Schindung des Sisamnes. Der untere Theil enthält zu den Seiten je ein schmaleres Bild: links Trajan auf dem Kriegszug als Richter, rechts Herkinbald seinen Neffen tötend. Die Mitte war unten wohl ursprünglich ausgespart und zwar, wie ich vermuthen möchte, für die Rückenlehne des vorsitzenden Schöffen, dessen Sitz dann durch das Kunstwerk an der Wand umrahmt wurde. Jetzt ist dort ein wohl ganz der späteren Zeit angehöriges, in Formen und Farben schweres Urtheil Salomo's eingefügt, bezeichnet J. Waben fct. und 1622. Leider hatten bei dieser Ergänzung wohl auch die alten Theile des Werkes Uebermalungen auszustehen, doch ist das Wesentliche unverkennbar erhalten. Als Entstehungszeit sind spätestens die Jahre um 1520 anzunehmen. Bei der Fülle der figurenreichen Darstellungen auf kleinem Raume ist die Composition ziemlich gedrängt. In der Färbung herrschen Roth, Grün und Gelb. Geistig und coloristisch fein ist es, wie im Hintergrund des Sisamnesbildes auf dem Richterstuhle nicht nur die abgezogene Haut des bestraften Bestechlichen, sondern auch der daran hängende Kopf des Armen gespenstisch wie warnend hervorleuchtet. Die einzelnen Darstellungen sind von reicher Ornamentik in Goldfarbe eingefasst, in der mehrfach das Wappen der Stadt Hoorn angebracht ist. Schwungvoll und ästig, erinnern diese Verzierungen stark an Holzschnitte des Jacob Cornelisz. Doch spricht schon die rundliche Gesichtsform der meisten Personen gegen die Antorschaft dieses Künstlers, der ja immerhin auf den Meister unserer Tafel eingewirkt haben mag: Jacob malte nach alten Nachrichten[3]) 1522 die Apsis der — später leider abgebrannten — Parochialkirche zu Hoorn mit einem Jüngsten Gericht aus.

Die jetzt bald ihrer Auflösung entgegengehenden Sammlungen des verstorbenen Barons van den Bogaerde van ter Brugge auf Schloss Heeswyk bei s'Hertogenbosch enthalten neben vielem Anderen eine Reihe der originellsten altniederländischen Holzsculpturen, deren herrlichstes Stück vielleicht ein lebensgrosser bartloser Christuskopf von machtvollem Ausdrucke ist, sowie eine stattliche Zahl altniederländischer Bilder, unter denen ich drei wichtige holländische Werke hervorheben möchte.

Als eine der feinsten kleinen Arbeiten des Cornelis Engebrechtsz, dem Calvarienberg des Amsterdamer Rijksmuseums aus der Spitzer'schen Sammlung verwandt, erscheint mir das rund überhöhte Devotionsbild eines adligen Bischofs No. 2639. Ein Priester wird am Altar stehend von einem reich geharnischten Ritter angefallen, der ihm von hinten her einen Strick um den Hals wirft und zugleich mit dem linken Fuss einen Tritt in den Rücken versetzt (Martyrium des hl. Thomas Beckett?). Links etwa

[3]) Velius, Hoorn, 1604 und 1617; Oudheden en Gestichten van Noordholland, pag. 338; P. Opmeer, Martelaarsboek, tweede deel pag. 275; Abbing, Geschiedenis der Stad Hoorn. Hoorn 1841. S. 143f.

drei Bewaffnete, hinter dem Altar rechts ein Mönch, der zu fliehen scheint, ein anderer Mönch im Hintergrund unter einem Porticus. Der Stifter, in weissem Gewande, kniet rechts an einem Gebetpult, sein Windspiel ist bei ihm, und sein Chorknabe hält ihm Stab und Mitra. Ueber der ganzen Darstellung befindet sich Ornamentik in Blattgold, in deren Mitte das Wappen des Bischofs erscheint, von zwei naturalistischen Engeln gehalten: wagerecht getheilter Schild — im oberen, schwarzen Felde ein ornamental ausgezackter goldener Bockskopf, im unteren, goldenen Felde eine rothe Rose mit Blättern. Auf dem Altar sieht man eines der sattsam bekannten Kreuzigungsbilder des Engebrechtsz, und die Begleiter des geharnischten Mörders entsprechen in Kopftypus und Mütze durchaus den häufigen Pöbelfiguren des Meisters. Das mit tupfendem Pinsel gemalte Bildchen besitzt in der Stoffmalerei schon viele der Feinheiten, die die Holländer des XVII. Jahrhunderts auszeichnen: so sehe man die Orgel links vom Altar und die grünen Vorhänge neben dem Altarbild!

Ein kräftig durchgeführtes, in den Umrissen scharfes und fast hartes, wohl etwas vor 1515 entstandenes Werk des Jacob Cornelisz, dürften wir in der ziemlich grossen Kreuzigung ohne Schächer (No. 2151) vor uns haben. Zur linken kniet Magdalena, zur rechten Veronica mit dem Schweisstuch. Hinter jener Maria und Johannes, hinter dieser die Reitergruppe. Die Pferde werden von sehr hübschen Knappengestalten am Zügel gehalten, in denen das aus den Holzschnitten bekannte grosse heraldische Können des Künstlers glänzt. Entfernter sieht man den Abschied von der Mutter, die Kreuztragung und ganz in der Ferne das Gebet am Oelberg.

Ein schon durch die Vollständigkeit der Erhaltung hochbedeutendes, fast mit den Altären der Calcarer Nicolaïkirche wetteiferndes Stück ist der grosse, vermuthlich in Haarlem um 1510 entstandene Flügelaltar mit geschnitzter Mitte, der geschlossen die Thaten, offen Leiden und Sieg des Heilands darstellt. Das Mittelstück zeigt in sehr gedrängter Anordnung in der Mitte die Kreuzigung, zu den Seiten die Kreuztragung und Kreuzabnahme: dies Ganze noch seitlich durch 6 Sacramente und unten durch einen Fries umrahmt, der von links nach rechts die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Flucht nach Egypten und Darstellung im Tempel bietet. Diese Sculpturen, vergoldet und colorirt, sind von etwas harter Arbeit, stellenweise freilich von prachtvoll lebhafter Bewegung. Im Ganzen entsprechen sie der Art eines mittelguten Malers der Nachfolge Geertgen's. Dem Aufbau des Schnitzwerks entsprechend sind die gemalten Flügel im oberen Theile einfach, im unteren doppelt. Die Innenseiten enthalten oben links Christus am Oelberg, rechts die Kreuzabnahme, unten von links nach rechts den Einzug in Jerusalem, Gefangennahme, Auferstehung und Himmelfahrt, die Aussenseite oben die Versuchung Christi, unten links die Hochzeit zu Cana, rechts die Erweckung des Lazarus. Das Malwerk übertrifft die Schnitzarbeit durchaus. Dem Stile nach scheint es zwischen Jan Joestsz van Calcar, dem einige Figuren, zumal in der Himmelfahrt, entsprechen, und dem von Glück Mostaert ge-

nannten Meister zu stehen, an den die duftig aufgelockerte Landschaft erinnert: es bleibt hinter diesem Künstler an Sorgsamkeit der Ausführung ein wenig zurück, ist ihm aber durch geistreiche Einzelzüge und Ausdruck der Gestalten überlegen. Der Farbenton ist stumpf, aber nicht ohne Zartheit. Mattroth, olivengrün, hellroth, gelb, weisslich und blaugrün sind die Hauptfarben der meistens sehr wenig verzierten Gewänder. In der Landschaft herrscht meist ein mattes Braungelb, die Bäume haben breite, volle, saftgrüne Kronen mit rundlichen aufgetupften Blättern. Die Berge sind locker felsig aufgebaut.

Die Versuchung Christi spielt in grosser tiefer Waldlandschaft. Der Teufel ist nur durch die Krallen gekennzeichnet, sonst ein alter Mann in rother Capuze und hellgelbem Kleid. Christus von einfachster Gebärde. Im Hintergrund sind die Nebenscenen der Geschichte mit fast gespensterhaft erscheinenden kleinen Figuren angegeben.

Die Hochzeit zu Cana erfreut durch ein Kücheninterieur, in dem alles Beiwerk mit einem fast Jan Steen'schen Realismus sichtbar gemacht wird.

Die Erweckung des Lazarus erfolgt vor plumpen rundlichen Gebäuden. Ganz bleich und von mächtigem Ausdruck ist die Gestalt des Erwachenden. Gut beobachtet sind die missbilligenden Mienen der Pharisäer. Natürlich fehlt auch nicht der seit Ouwater eingeführte Zuschauer, der sich die Nase zuhält. Vor allem aber fällt die prachtvolle Gebärde eines erstaunt beide Hände Erhebenden auf: sie gemahnt unmittelbar an Rembrandt's berühmte grosse Lazarusradirung!

Auf dem Einzugsbilde wirkt echt malerisch der frische Farbenfleck, den ein einzeln von einem Balcon herabschauender rothgekleideter junger Mann auf dem Gemäuer bildet.

Am Oelberg sehen wir Christus im Mittelgrunde mit halberhobenen Händen knieen. Er ist blaugrau gekleidet. Am grauen Himmel erstrahlen in gelblichem Schein die Leidenswerkzeuge: Kreuz, Ysopstange, Lanze und Kelch. Vorn liegen die Jünger, in der Mitte Petrus, das mächtige Schwert in der Hand. Sein prangender rother Mantel lässt fast nur den gewaltigen Schädel sehen.

Mit frischester Beweglichkeit ist die Gefangennahme wiedergegeben, auch die Malchusscene packend momentan. Links sieht man einzeln den rothaarigen finster blickenden Judaskopf. Mit viel Illusion ist eine brennende Laterne und ein schwebender Feuertopf gemalt.

Ergreifend wirken in der Kreuzabnahme die mit sprechendem Ausdruck emporgestreckten Hände der Magdalena, der wundervolle Linienfluss des weissen Gewandes der Maria und die ehrenfeste gedrungene Gestalt Joseph's von Arimathia.

Auferstehung und Himmelfahrt sind schwächere Theile des Werkes. Auf jener fesselt noch am meisten die Figur eines Wächters, der den Kopf in den Händen birgt. In der Himmelfahrt ist die Gestalt Christi, der ohne Darstellung des Schwebens stehend in den Lüften erscheint und

mit dem Kopf hinter dem Rahmen verschwindet, verfehlt. Bei den Aposteln entschädigt für die etwas merkwürdig emporgerichteten Nasen der recht lebhafte Ausdruck der Augen.

Das Ganze jedenfalls ein selten reiches, geschnitztes und gemaltes Evangelium in etwas enger aber warmer Stimmung!

Zu meinem Aufsatz „Lucas van Leyden als Illustrator“ (Repertorium XXI, 1) möchte ich nachtragen, dass sich ein zweites Exemplar des seltenen Leydener Missale von 1514 in der Sammlung des Rathssaales zu Kampen befindet, und dass sich die von Lucas van Leyden für dieses Buch entworfenen Holzschnitte wiederverwendet finden in dem auf dem Utrechter Erzbischöflichen Museum vertretenen „Missale ad verum cathedralis ecclesie Trajectensis ritum . . . . . Henricus petri Middelburgensis excudebat Antwerpie sub intersignos Talpe. Anno instaurate salutis MDXL.

Das Ehepaar Doni und seine von Raffael gemalten Porträts.

Im Jahre 1867 erfolgte die staatliche Einziehung der letzten, ziemlich dürftigen Reste von Büchern und Handschriften, die man bis dahin, aus welchen Gründen immer, einzelnen Toskanischen Klöstern gelassen hatte und ihre Ueberweisung an die damalige Magliabechiana, die jetzige Florentiner Nationalbibliothek. Deren älteren Beständen sind die Codices indess in diesem Jahrhundertsdrittel noch nicht eingereiht, und sie haben deshalb der Forschung bisher nicht zur Verfügung gestanden. Als Nummer 2 weist das Inventar der aus der Florentiner Badia gekommenen Nachlese ein Sepultuarium auf, das die bei den dortigen Benedictinern in den Jahren 1499 bis 1712 Beerdigten verzeichnet. —

Jacob Burckhardt nennt es einmal einen Adelstitel, von Raffael gemalt zu sein; Angelo Doni, einer dem dieses Glück zu Theil ward, konnte einen weiteren, ebenso werthvollen für sich geltend machen, denn nach Vasari's Aussage nannte ihn Michelangelo seinen Freund, und der Künstler malte auf Doni's Bestellung das jetzt in der Tribuna der Uffizien befindliche, Rundbild der heiligen Familie. Diese Mittheilung in der Vita des Buonarotti und jene von der Ausführung der Porträts der beiden Gatten in der des Raffael, putzt Vasari durch einige Zusätze über die angebliche Knauserigkeit des Angelo auf, an letzterer Stelle in allgemeinen Worten, in dem Leben des Michelangelo dagegen durch die bekannte Anekdote: Doni habe für das Gemälde der heiligen Familie statt der geforderten 70 Ducaten dem Künstler nur 40 geschickt, worauf dieser Rücksendung des Bildes oder 100 Ducaten verlangte und als der Besteller nun jene 70 geben wollte, habe Buonarotti den Anspruch auf 140 Ducaten erhöht, die Doni auch habe zahlen müssen, um sich das Gemälde nicht entgehen zu lassen. Die Geschichte hat soviel Werth, wie andere ähnliche „chiacchierate Fiorentine." Ausserdem berichtet der Aretiner noch, dass Angelo Doni gern „schöne Dinge, antike und moderne Kunstwerke" um sich versammelte, und dass jene beiden Porträts, die uns hier beschäftigen sich zur Zeit da Vasari schrieb, im Besitz des Giovanni Battista, Sohnes des Angelo, befanden „in dem schönen und höchst bequemen Hause, das besagter Angelo in Florenz im Corso de' Tintori, nahe dem Canto degli Alberti erbaut hat." Weiteres

erfahren wir nicht, zumal nichts über die Zeit in der die Bilder gemalt wurden, nichts über das Lebensalter der Dargestellten und die sociale Stellung des Gatten.

In jenem Eingangs erwähnten Nekrologium der Badia nun findet sich das Ehepaar genannt, und wenn wir nicht irren, besitzen die kurzen Nachrichten einen für die Kunstgeschichte nicht ganz geringen Werth. Sie haben daneben Anlass gegeben demjenigen nachzuspüren, was die Acten des Florentiner Staatsarchivs und die handschriftlichen Sammelbände der Bibliotheken etwa über das Leben des Angelo Doni ergeben möchten. Während bisher behauptet wurde, es liesse sich darüber nichts mehr ermitteln, lassen sich in Wahrheit eine ganze Reihe urkundlicher Daten anführen. Die ungeschlachten Bände und die Pergamente des Archivs, die unendliche Reihe der, von fleissigen Secentisten angelegten „Spogli“ mit genealogischen und sonstigen Auszügen, welche die Florentiner Bibliotheken beherbergen, bleiben dem Forscher, der sein Interesse der Zeit vom endenden Trecento abwärts zuwendet, nicht leicht auf seine Fragen die Antwort völlig schuldig. Die wichtigen „Gabella“-Register der Republik z. B. sind zwar im vorigen Jahrhundert durch Feuer zerstört worden, aber der Bienenfleiss jener Genealogen hat für einen werthvollen Ersatz gesorgt. In einer Zeit, da die Geschlechter nicht mehr durch eigene Thaten ihren Ruhm mehrten, legte man um so höheren Werth auf Vornehmheit und Alter des Stammbaumes. Nichts schien diesen Notizen-Sammlern wichtiger, als in zahllosen Bänden Auszüge aus den Staats- und Verwaltungs-Acten anzuhäufen, in denen meist freilich das blosse Vorkommen der betreffenden Persönlichkeiten zu bestimmter Zeit erwähnt ist. Es ist kein erfreuliches Arbeiten in diesen „Spogli“, aber meist findet sich die Mühe belohnt. —

Angelo Doni ist, um dies aus der später im Wortlaut anzuführenden Eintragung in das Todtenbuch der ehrwürdigen Benedictiner-Abtei vorweg zu nehmen, im Jahre 1476 geboren. Er entstammte einem Popolanengeschlecht, dessen Ansehen ein altes war, denn schon 1234 war ein Doni Mitglied des Rathes von Florenz, ein anderer 1255[1]); ein Cambius Lapi Doni war 1291 Kanoniker von San Lorenzo[2]), und 1369 war ein Nicholaus Doni, von Beruf Gastwirth, Mitglied des Priorencollegs von Florenz gewesen.[3]) Jetzt betrieb die Familie die Wollweberei, und in einzelnen ihrer Mitglieder die Färberei. Jene zerstörten Gabella-Register nannten zum Jahre 1513 „Angelus Francisci de Donis, lanaiolus[4])“. Die Florentiner Wollweber aber waren, wie man weiss, schon seit dem XIII. Jahrhundert nicht mehr Handwerker, sondern meist bedeutende Industrielle nach dem Massstabe der Zeitverhältnisse. Deuten auf erheblichen Reich-

---

[1]) Die Urkunden Staatsarchiv Siena, Riformagioni, 1234, 26. März und 1255, 31. Juli.

[2]) Potthast Reg. Pontificum 23 531.

[3]) Lami, Monum. Eccl. Flor. I, 189.

[4]) Bibl. Naz. Cl. XXVI Cod. 142, Spoglio Migliore p. 97.

thum des Angelo schon seine Sammlung von Kunstwerken, seine Bestellungen bei den erlauchtesten Künstlern, so liegt uns auch ein urkundlicher Beweis dafür in dem Verzeichniss seines höchst umfangreichen, meist ererbten Grundbesitzes in den vom Staatsarchiv bewahrten Bänden der „Decime“, der Steuer-Declarationen von liegenden Gütern, vor. In dem Register des zum Quartier Santa Croce gehörigen Gonfalone des „Schwarzen Löwen“ von 1534 (Leone nero, No. 157, f. 77^2) ist die Erklärung des „Angnolo di Francesco di Jacopo Doni“ verzeichnet, der sich in der Hauptsache auf die 1498 protokollirten Angaben seines Vaters beruft; dieser aber hatte damals noch zum Gonfalone „Vaio“, erst später zur Bannerschaft des Leone nero gehört. Daraus ergiebt sich, dass Angelo's Vater jenes Haus im Corso de' Tintori gekauft hat, das Angelo nach Vasari's Angabe dann prächtig umbaute. — In derselben „Decima“ findet sich (f. 177^2) die auf „Giovan Batista d' Agniolo di Francesco Doni“ bezügliche Eintragung von 1560.

Es wäre so überflüssig, wie ermüdend, das Verzeichniss des Grundbesitzes anzuführen, für den Angelo Steuer entrichtete; genug, dass derselbe ausser der „chasa posta nel popolo di San Jacopo fra fossi nel chorso de' tintori“ Antheile an anderen Häusern, vermiethete Läden in verschiedenen Strassen, sowie zahlreiche Poderi und Vignen umfasste.

Jene zerstörten Register der Gabella enthielten zum Jahre 1504 unserer Rechnung (1503 Florent. Stils) die Angabe, dass Angelus olim Francisci Jacobi de Donis de Florentia verheirathet sei mit Maddalena olim Johannis domini Marcelli de Strozzis.[5]) Aus der Eintragung ins Todtenbuch der Badia gewinnen wir die Kenntniss, dass Maddalena, als sie bereits verheirathet war, fast noch im Kindesalter stand; sie zählte 1504 erst 14 oder 15 Jahre. Freilich kommen in diesen Zeiten Ehen selbst 12jähriger Mädchen vor.[6])

Dem Paare wurden drei Kinder geboren; das älteste, ein Knabe, starb schon im September 1512; sein Alter ist in dem Beerdigungsregister nicht vermerkt worden. Der zweite Sohn war jener Giovanni Battista, der, 1517 geboren, bis 1595 lebte. Die einzige Tochter der Gatten aber starb schon mit 14 Jahren, 1535. (Beerdigung 2. März 1534 Florent. Stiles.)

Angelo Doni war nach den Mitgliederverzeichnissen, welche die Erzbrüderschaft der Misericordia aufbewahrt, seit 1524 „Capo di guardia“ dieser frommen und wohlthätigen Vereinigung, eine Stellung, die übrigens die Mehrzahl vornehmer Florentiner damals inne hatte, wie dies bei ihren späten Enkeln noch heute der Brauch ist. Wichtiger erscheint seine zweimalige Berufung zur höchsten Bürgerwürde der Vaterstadt; er bekleidete

---

[5]) Spoglio Migliore der Bibl. Naz. Cl. XXVI Cod. 131 p. 134 nach Gabella B. 154. — Ebenso im Spoglio der Biblioteca Marucelliana A 160 (unpaginirt.)

[6]) Als Beispiel sei die Heirath der Ginevra, Tochter des Alessandro Sforza und des Sante Bentivoglio angeführt, die 1454 mit grossem Pomp in Bologna gefeiert wurde. — Frati, La vita privata di Bologna. Bol. 1900, p. 53.

das Priorenamt 1511 (1510 Florent. Stiles) in den Monaten Januar, Februar, und 1529 vom 1. Mai an.[7])

Im Jahre 1524 traten ihm, wie er selbst den Nachlebenden mittheilt, Todesgedanken nahe, und er beschloss, sich und den Seinen eine Gruft zu errichten. Diese ist von ihrer ehemaligen Stelle nahe dem Altar der heiligen Maria Magdalena (die Wahl des Ortes wird durch den Namen der Gattin bestimmt gewesen sein) beim Umbau der Badia im XVII. Jahrhundert entfernt worden; die Leichenreste der Familie wurden damals unter dem Boden der umgestalteten Kirche, etwa in der Mitte derselben beigesetzt, wo man jetzt auf einem Marmorstreifen unter den Namen der dort ruhenden Geschlechter die Inschrift „De Donis“ liest. Das eigentliche Epitaph aber wurde mit den anderen Grabsteinen nach dem Klosterhof geschafft, und dort im Boden des Kreuzganges nahe der von der Kirche dorthin führenden Treppe eingemauert, wo es sich noch heute befindet. Die Inschrift der einfachen Marmortafel lautet;

Angelus Doni
Francisci Filius
De Morte Cogi —
Tans Sibi Vivens
Ac Suis Posuit
M. D. XXIIII
Vive Ut Moriturus.

Als erstes Familienmitglied wurde 1535 jenes 14jährige Kind eingesenkt und schon nach weniger als vier Jahren folgte ihm der Vater. Die Eintragung in das Sepultuarium zum Jahre 1538 Florent. Stiles, also zu 1539 lautet (f. 13):

„Et adi 6 di gennaio sepelimo Agnolo di Francesco Doni di eta di anni 63 et fu messo nella sua sepultura da Santa Maria Magdalena; veramente homó da bene.“

Da Zusätze wie der, dass Angelo „ein wahrhaft guter Mensch“ gewesen sei, sich sonst nicht in dem trockenen Register vorfinden, klingen die Worte fast wie eine anticipirte Abwehr der etwas hämischen Bemerkungen, die Vasari später über den Auftraggeber des Raffael und den Freund des Michelangelo machte, oder richtiger, sie mochten der Absicht entstammen, manchem bei Lebzeiten des Doni umgehenden Gerede eine ganz andersartige Meinung von seinem Wesen entgegenzusetzen.

In Florenz wurden zwei officielle Todtenregister geführt, eines bei der „Grascia“ benannten Behörde, die weitergehende Befugnisse hatte, als ihr Name andeutet, und eines von der Zunft der Aerzte und Apotheker. In beiden[8]) ist als Todesdatum des Angelo der 5. Januar 1539 (1538) ein-

---

[7]) Priorista II. III. 252, Priorista Palat.-Baldovinetti 238 der Bibl. Naz.; Priorista C. 3 der Marucelliana, etc.

[8]) Ufficio della Grascia, Libro de' Morti 1506 bis 1560 f. 458 und Medici e Speziali, Libro de' Morti a. 1530 bis 1543 Lett. A. Beide im Florentiner Staatsarchiv.

getragen, in beiden aber fehlt die entsprechende Angabe für Maddalena, und dies hat, wie uns eine Notiz im Todtenbuch der Grascia belehrt, seinen Grund in dem Interdict, das von Paul III. wegen politischen Haders mit dem Herzog Cosimo damals über Toscana verhängt war. Zum Jahre 1540[9]) findet sich dort die Anmerkung: „Nota, che da Agosto a Dicembre la citta stette interdetta, onde cessaro portare polize“. Die Todtengräber, die sich als den kirchlichen Behörden aggregirt betrachteten, verschmähten es, den weltlichen Beamten die Todtenzettel einzureichen, solange des Papstes Wünsche unerfüllt blieben und solange der Bann nicht aufgehoben war. — So ist es einzig die Notiz im Sepultuarium der Badia, die uns vom Ableben der Maddalena Kunde giebt, und dies ist ihr Wortlaut:

„E addi 22 di Dicembre (1540) seppelimmo la donna di Agnolo Doni d'eta circa 50 anni et fu messa nella sua sepultura da Santa Maria Magdalena, ch'era stata in deposito nell'orto, essendo noi interdetti“.

Hier entspricht also nicht dem Tage der Beerdigung in sonst üblicher Art der vorhergehende als Todestag. In dem Register der Grascia beginnt die Lücke der Eintragungen mit dem 20. August; wir vermögen mithin nur zu sagen, dass Maddalena im Spätjahre 1540, in der Zeit vom 20. August bis 20. December „circa 50 Jahre alt“ gestorben ist.

Daraus ergiebt sich nun, dass die bisherigen Annahmen über die Zeit, in der die Bildnisse des Ehepaares entstanden sind, sich nicht aufrecht erhalten lassen, dass sie aber sicherlich unhaltbar sind, soweit das Portrait der Maddalena in Betracht kommt. Man hat stets angenommen, dass beide gleichzeitig gemalt seien und dabei wird es wohl auch bleiben müssen. Mögen Andere sich indess darüber aussprechen, ob das Portrait des Angelo etwa dennoch einer anderen Zeit und Malart des Raffael angehören könnte, als das seiner Hausfrau. Wir knüpfen unsere Betrachtung an dieses.

Gruyère (Raphaël, peintre de portraits, Par. 1881) giebt der allgemein giltigen Annahme Ausdruck, das Bildniss der Maddalena stelle eine Frau „von ungefähr 25 Jahren“ dar. Beginnende Ueberreife der Formen, das schon etwas schlaffe Fleisch, der leichte Ansatz zum Doppelkinn liessen den Beschauer wohl eher an ein etwas höheres Alter glauben, schliessen aber ein niedrigeres völlig aus. Der genannte Verfasser des Werkes über Raffael als Portraitist setzt das Bild mit einer, durch Urkundenforschung nicht beeinträchtigten Sicherheit ins Jahr 1505, an den Beginn des Florentiner Aufenthaltes des Urbinaten. In der That glaubte man darin stets noch die „Umbrische Art“ des Künstlers zu erkennen und eben deshalb meinte man es möglichst hoch hinaufrücken zu müssen, doch die Urkunden erweisen sich manchmal als sehr rücksichtslos dem Stilgefühl gegenüber. Im Jahre 1505 zählte Maddalena Doni nach unserer nunmehr gewonnenen Kenntniss ungefähr 15 Jahre, und als Raffael seine Florentiner Periode 1508 abschloss, war sie nicht älter als etwa 18, oder wenn wir das „circa

---

[9]) A. a. O. f. 460².

50 anni" des Sepultuarium auf 51 deuten wollen, nicht älter als 19 Jahre. Niemand aber wird in dem Gemälde das Bildniss eines jugendlichen Wesens zu erblicken glauben, das noch die Zwanzig nicht erreicht hatte.

Die alten, bei den Ankaufsverhandlungen für die damalige Grossherzogliche Galerie stark geltend gemachten Zweifel, ob die aus Avignon von der Erbin der Doni (Marquise de Villeneuve) zurückkehrenden und zum Verkauf angebotenen Bilder wirklich die von Raffael gemalten seien, Zweifel die damals die Verhandlungen drei Jahre (1823—26) hinzögerten, mögen vielleicht von Neuem auftauchen, während man bisher urtheilte, dass die Galerie für die damals ausgegebenen 5000 scudi (ca. 22000 fr.), um einen Bettlerpfennig einen Schatz, zwei Raffaelische Bilder erwarb. Bleibt indess die Attribution bestehen, dann muss man sich entschliessen, beide Portraits, jedenfalls aber das der Maddalena der Römischen Periode Raffael's, und zwar dem Ende des Jahres 1515 zuzuweisen, jener Zeit, da der Künstler noch einmal im Gefolge Leo X. in Florenz erschien (Vasari Vita di Michelangelo). Damals zählte Maddalena Doni in der That jene „circa 25 Jahre", die man der auf dem Gemälde Dargestellten bisher gegeben hat. Angelo war im Jahre 1515 39 Jahre alt und wir glauben in dem Mann mit ziemlich scharfen Falten über der Nasenwurzel und am Mundwinkel eher einen solchen dieses Alters, als einen 32- oder gar 29jährigen zu erblicken, was denn mit der bestehenden, gewiss stichhaltigen Meinung von gleichzeitiger Entstehung der Bildnisse übereinkäme. Jedenfalls aber sind die bisherigen Annahmen von der Zeit, in der das Portrait der Frau Maddalena gemalt sein sollte, auf Grund der Notiz jenes Todtenregisters nicht mehr aufrecht zu erhalten. Man steht vor der Alternative, die Bilder dem Raffael abzusprechen, oder sie seiner späteren Zeit zuzuweisen.

Florenz, Februar 1900. *Robert Davidsohn.*

Ueber Wandmalereien
im ehemaligen Cistercienserinnen-Kloster Seligenthal

bei Landshut befindet sich im 21. Band des Repertoriums p. 248 eine Mittheilung, welche der Richtigstellung bedarf. Die Afrakapelle bestand schon vor der Gründung des Klosters durch Herzogin Ludmilla 1232 und wurde nur bis zur Fertigstellung der Klosterkirche 1259 von den Nonnen benutzt. Bei einer Restauration im Jahre 1896 wurden im Schiff innen romanische Rundbogenschlitzfenster aufgedeckt; an der über den Chor emporsteigenden Triumphbogenwand ist aussen ein steigender Rundbogenfries sichtbar. Im späten XIV. Jahrhundert erhielt dann die Kapelle einen gothischen Chor und wurde mit Malerei geschmückt. Seiner Zeit wurden blossgelegt im Schiff an der Triumphbogenwand über den Seitenaltären links Figuren von Heiligen, rechts eine Kreuzigung; letztere diente als Altarbild ähnlich wie eine gleiche Darstellung am rechten Seitenaltar in der Trausnitz ob Landshut. Von den dreiviertel lebensgrossen Figuren war die in schwarz und roth mit dem Pinsel hergestellte Vorzeichnung noch gut erhalten, die Farben dagegen wohl wegen ihrer Temperatechnik und der wenig sorgfältigen Loslösung der Tünche fast gar nicht mehr sichtbar. Im Chor waren die Fenstergewände mit Darstellungen von Aposteln geschmückt. Leider sind diese für die bayerische Kunstgeschichte werthvollen seltenen Reste von Malerei aus dem XIV. Jahrhundert mit Ausnahme der zwei Apostelfiguren des Mittelfensters trotz mehrfacher Anregung der Erhaltung wieder zugestrichen und auch keine Aufnahmen davon gemacht worden.

Wegen mehrmaliger Ueberschwemmung des Klostergebietes durch die Isar war im XV. Jahrhundert der Boden innerhalb der Mauern fast um 1 m erhöht worden. Deshalb ging man etwa um 1480 daran, die Fensterbänke im Chor zu erhöhen, und dabei wurden an zwei Fenstern die figürlichen Malereien des XIV. Jahrhunderts in ihren unteren Partien zugemauert. Geschlossen wurde gleichzeitig an der Nordostseite ein Fenster wegen der Aufführung eines grossen Zehentstadels. In die so

entstandene Wandnische wurde sodann das noch erhaltene Bild des hl. Georg gemalt.

Die in der berührten Notiz angeführten Reste der Malereien sind somit aus zwei fast ein Jahrhundert auseinander liegenden Zeiten und die daraus im Hinblick auf die Cistercienser-Ordensregeln gezogenen Folgerungen hauptsächlich deshalb nicht richtig, weil die Afrakapelle eigentlich nicht zur Klosterstiftung gehörte.

München. *Dr. W. M. Schmid.*

Wann sind Krafft's Stationen entstanden?

Die drei in den Abschriften der Neudöffer'schen Nachrichten aufgezählten Hauptwerke Adam Krafft's, die sieben Stationen, das Schreyer'sche Grabmal und das Sacramentshäuschen, sind heute noch erhalten und befinden sich theils in einem üblen, theils aber in einem recht guten Zustande. Die beiden zuletzt genannten Bildwerke sind ausser jenem zeitgenössischen Bericht durch vorhandene Vertragsurkunden datirt. Die Arbeit an den drei Schreyer'schen Grabreliefs war nämlich in den Jahren 1490—1492 in zwanzig Monaten vollendet, und das Lorenzer Sacramentshäuschen mit seinem reichen plastischen Schmuck in der verhältnissmässig kurzen Zeit von $2^2/_3$ Jahren erbaut worden, so dass es zu Anfang des Jahres 1496 in St. Lorenz fertig dastand. Nur die Entstehungszeit der Leidensstationen lässt sich bis heute nicht sicher feststellen, denn das von Neudörffer angegebene Jahr der Vollendung 1508 erweist sich ebenso wie seine Datirung des Sacramentshäuschens[1]) als falsch und die erst kürzlich von H. Michaelson ausgesprochene Behauptung[2]), die Aufstellung der Stationen sei in den ersten Monaten des Jahres 1493 erfolgt, entbehrt der einleuchtenden Begründung. Neudörffer's Irrthum konnte durch die Annahme entstehen, dass mit den sieben Fällen Christi Krafft's letztes Werk, die Holzschuher'sche Grablegung, deren Wandnischenbilder die Bezeichnung 1508 tragen, zusammenhänge. H. Michaelson liess sich zu einem falschen Schlusse verleiten durch jene Stelle in dem von dem Münchner Bürger Slüder an den Wiener Kaufmann Weinmann am 30. April 1493 gerichteten Brief, wo es in Bezug auf eine Nachricht Sebald Schreyer's heisst: nun aber sein dieselben stationen mit Gotshilf trefflichen vollendet und erbaueten männiglich . . .“[3]) Dieser Brief ist aber weiter nichts als eine dichterische Erfindung, wenn auch das angeführte Verzeichniss der nach dem heiligen Lande gewanderten Pilger auf eine alte Notiz zurückgehen muss.

Selbst wenn jenes Schreiben echt wäre, würde H. Michaelson Unrecht behalten.

---

[1]) in der von Campe 1828 erschienenen Ausgabe.

[2]) Rep. XXII. 1899, p. 395.

[3]) Vgl. Franz Trautmann: Die Abenteuer des Herzogs Christoph von Bayern, . . .

Gewiss wäre es von Wichtigkeit gewesen, Krafft als Meister jener Steinreliefs, deren Echtheit allerdings niemals beanstandet war, und Martin Ketzel als deren Stifter ausser der in allen Punkten nicht zutreffenden Aufzeichnung Neudörffer's noch einmal bestätigt zu sehen, vor allem aber die volle Gewissheit zu bekommen, dass die Stiftung 1493 bereits auf dem Wege zum Johanniskirchhof existirte; zugleich indessen folgern zu wollen, dass diese Werke erst in den ersten Monaten des Jahres 1493 aufgerichtet worden seien, weil der Besteller zwischen der Vollendung und der Aufstellung des Werkes kaum eine längere Zeit habe verstreichen lassen, ist unberechtigt. Denn wenn es in dem Schreiben heisst: nun sein dieselben . . . vollendet, so ist damit noch nicht gesagt, dass deren Aufstellung eben erst erfolgt sei, und deshalb ist nicht ausgeschlossen, dass sie bereits schon einige Jahre früher am Platze gestanden hatten. Ist es doch nicht einmal erwiesen, dass Schreyer's Bestätigung der Aufrichtung der Stationen sofort von Slüder nach Wien weiter befördert wurde. Und wenn dies wäre, so ist dennoch die Wahrscheinlichkeit für eine so kurze Arbeitsdauer von etwa nur 11 Monaten, von der Vollendung des Schreyer'schen Grabmals im Mai 1492 bis zum April des folgenden Jahres, nur sehr gering. Oder neben der schnellen Herstellung jenes Grabdenkmals sich den Auftrag Ketzel's auch in Arbeit zu denken, ist so gut wie ausgeschlossen, da die Reliefbehandlung beider Werke zu verschieden ist, um zu gleicher Zeit gefertigt zu sein können. Aus diesen Gründen müssen die Leidensstationen vor der Bestellung des Schreyer'schen Monuments, also vor 1490 vollendet gewesen sein. Martin Ketzel's zweite Reise muss schon 1476 erfolgt sein, wenn es wahr ist, dass jener fromme Nürnberger Bürger im Gefolge des Herzogs Albrecht von Sachsen ins heilige Land zog. Jedenfalls ist sie in die siebenziger Jahre zu setzen, selbst wenn die Angabe der Reise 1472 auf der Ketzel'schen Gedächtnisstafel mehr Glaubwürdigkeit verdiente. Nach seiner Rückkehr wird Ketzel gewiss mit der Bestellung der Reliefs nicht mehr gewartet haben, um die mühsam erworbenen Maasse nicht noch einmal zu verlegen.

Aus stilistischen Gründen schon hätte bei einer neuen Datirung vorsichtiger geurtheilt werden müssen, um so mehr, als ich stilkritischen Vergleichen zufolge die Stationen als frühestes bekanntes Werk Krafft's, wenigstens vor dem Schreyer'schen Grabmal, hatte annehmen müssen.[4]) Meine Vermuthung bekam auch Bestätigung durch die Behauptung Lochner's, dass die Stationen bereits 1490 an ihrem Platze sicher nachgewiesen werden können, wenngleich ich die Quelle, der der verstorbene Archivar diese Angabe entnahm, nicht ausfindig machen konnte. Da wir aber sonst den urkundlichen Berichten Lochner's volles Vertrauen schenken dürfen, so ist ein Zweifel in diesem Punkte durchaus nicht gerechtfertigt.

Im Vergleich zum Schreyer'schen Grabmal tragen die Stationen das Gepräge rein plastischer Auffassung. Der Hintergrund ist eine glatte

---

4) Vgl. Rep. XX. 1897, p. 371.

Fläche, von der sich die Figuren in verschiedenen Plänen, die vordersten fast als Rundfiguren, die hintersten in flachem Relief, abheben. Im Schreyer'schen Grabmal dagegen hat die Vorliebe für eine malerische Gestaltung der Steinfläche die früheren Principien der plastischen Anordnung verdrängt. Zufällig hatte Krafft diesen Schritt nicht gethan, vielmehr geschah es auf ausdrücklichen Wunsch des Bestellers, denn der Vertragsurkunde nach hatten Mathias Landauer und Sebald Schreyer dem Meister angedingt „die figur des gemels [Gemäldes] bei ihren begrebnussen zu Sant Sebald hinten am kor in steinwerk zu bringen“. Es hatten also früher Gemälde die Wände der Gruft geziert, die nun durch bemalte Steinreliefs ersetzt werden sollten. Weil im wesentlichen die Compositionen der alten Malereien, wenigstens das landschaftliche Beiwerk, beibehalten werden sollten, lässt sich das neue malerische Princip einigermassen erklären. Die Folge von der Herübernahme des landschaftlichen Hintergrundes ist, dass der Anblick des Reliefs verwirrend wirkt und die Figuren, aus der Entfernung gesehen, sich nicht deutlich genug vom Hintergrunde abheben.[5])

Krafft wird diese Mängel selber herausgefunden haben, denn so malerisch hat er kein Werk wieder gehalten. Die Reliefs am Nürnberger Sacramentshäuschen, besonders die für die künstlerische Begabung des Meisters in compositioneller Hinsicht characteristischste Darstellung des Abschiedes Christi von der Mutter, zeigen, wie die landschaftliche und architektonische Umgebung zwar nicht beiseite gelassen, aber das Malerische der plastischen Auffassung, von der Krafft ausgegangen war, entschieden wieder untergeordnet ist. Dadurch ist die Wirkung ruhiger als beim Schreyer'schen Grabmal, die Gewandbehandlung ist weich gerundet und überraschend klar, und die Figuren heben sich wie von einem glatten Hintergrunde scharf ab. Eines Dürer's wäre die Gestaltung dieser Scene würdig, und gewiss stand sie ihm bewust oder unbewusst bei seiner Darstellung für die kleine Holzschnittpassion vor Augen.[6])

Wenn wir aber die Kreuzwegstationen nach dem Schreyer'schen Grabmal setzen würden, so würden sie wie ein nicht zu erklärender Rückgang in Krafft's künstlerischer Wandlung erscheinen, während mit der Annahme, dass sie vor 1490 entstanden, seine drei Hauptwerke wie Glieder einer aufsteigenden Reihe aufeinanderfolgen. Jedenfalls nach dem urkundlichen Material, wie es heute vorliegt, zu schliessen, müssen wir uns die sieben Stationen, in denen der Meister schon auf der Höhe seiner Entwicklung steht, im Laufe der achtziger Jahre gearbeitet denken, so dass die Fixirung, wie sie H. Michaelson versuchte, entschieden von der Hand zu weisen ist.

Berthold Daun.

---

[5]) Das gilt besonders heute, wo die aufgemalte Farbe, wodurch neue Contraste erzielt waren, verschwunden ist.

[6]) vgl. Rep. XX. 1897, p. 369.

Die Persönlichkeit des früher sogenannten Zwingli in den Uffizien.

Es scheint noch immer nicht allgemein bekannt zu sein, wer eigentlich die Persönlichkeit des früher sogenannten Bildnisses des Zwingli in den Uffizien (No. 784, jetzt Bildniss eines Unbekannten genannt) ist. Es ist das um so wunderlicher, als mindestens noch drei Wiederholungen des interessanten und guten Portraits an leicht zugänglichen Stellen sich befinden und nicht weniger als fünf Stiche die Feststellung der Persönlichkeit ermöglichen, die Andreas Müller in seinem Verzeichniss der Gemäldesammlung der Akademie Düsseldorf 1880 bei No. 2 Pourbus schon richtig vermuthet.

Ausser dem Bilde in den Uffizien und einem noch besseren in der Düsseldorfer Akademie, befindet sich ein drittes in der K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien, als deutsche Schule bezeichnet, und ein viertes in Genua, Palazzo rosso sala VI, dort ritratto d'uomo di Luca di Leida genannt. Ein fünftes soll sich nach Levin, Repertorium der Akademie Düsseldorf p. 211, in Rom befinden, doch gelang es mir nicht, es aufzufinden.

Von den Stichen, welche alle den Namen des Dargestellten nennen, ist der wichtigste der von Th. Galle (nach Muller Katalog 1895 No. 2048), da er dem gemalten Bilde von der Gegenseite, also nach links, am nächsten kommt, während die vier andern Stiche den Mann in jüngeren Jahren nach anderen Aufnahmen zeigen. Es ist also Wigle von Aytta aus Zuichem, Viglius ab Aytta Zuichemus Frisius, der seine Lebensbeschreibung in aller Ausführlichkeit selbst verfasst hat, und von vielen spätern, auch modernen Autoren (Alph. Wauters, Mémoires de Belgique de Viglius et d'Hopperus. Bruxelles, 1858) behandelt worden ist.

Er wurde geboren am 19. Oct. 1507 zu Barrhusen, einem Landgute bei Leeuwarden, studirte Jura in Holland und Deutschland, wurde mit Erasmus von Rotterdam befreundet, reiste in Oesterreich, Italien, der Schweiz, Holland und Deutschland viel umher, war Assessor am Reichskammergericht in Speyer, dann Universitätslehrer in Ingolstadt. Karl V. bot ihm die Stelle seines Vicekanzlers an, die er aber ausschlug; 1542 kehrte er nach Holland zurück, diente dem Kaiser in ausserordentlichen

diplomatischen Botschaften, wurde Ritter und Kanzler des goldenen Vliesses, Generalschatzmeister der Niederlande und Probst von St. Bavo in Gent. Er starb am 8. Mai 1577 in Brüssel und wurde in St. Bavo in Gent begraben. Wauters a. a. O. characterisirt Viglius im Gegensatz zu älteren Biographen als vorsichtigen und zielbewussten Streber.

Neben dem von Muller und auch Drugulin so genannten Stich von Th. Galle, der einen Zeichner oder Maler sowenig wie den Stecher nennt, und ausser dem Namen „Viglius Zuichemus Frisius J. C.“, und einem lateinischen Vierzeiler von Fr. Raphelengius, dem Schwiegersohn des alten Moretus, noch ein falsches Todesdatum angiebt (Moritur Bruxellis septuagenarius MDLXXVIII postridie Non. Maias) finden sich zunächst zwei Stiche in zwei Ausgaben von Isaac Bullart, Académie des sciences et des arts. Der eine, in der Amsterdamer Ausgabe von 1682, ist gestochen von Es^me de Boulonois, der andere in der Brüsseler Ausgabe von 1695 von Houbraken. Ein vierter anonymer Stich (Muller Katalog 1895 No. 2049) mit der Unterschrift Viglius Zuichemus, zeigt den Kopf als Büste auf Sockel in einer Nische, über der, wie eine Guirlande, die Kette des goldenen Vliesses aufgehängt ist. Die No. 91 in der rechten untern Ecke des Stiches lässt denselben als aus einem Sammelwerk herrührend vermuthen. Ein fünfter, viel späterer Stich befindet sich im ersten Bande der Analecta Belgica des Cornel. Paul Hoynck van Papendrecht, der auch die erwähnte Selbstbiographie des Viglius enthält. Der Stich, wie alle andern, nach unbekanntem Original, zeigt das unverkennbare Bildniss in der Mütze des gemalten Portraits, aber im Pelz und ohne goldenes Vliess nach rechts im Oval, mit der Unterschrift Viglius ab Aytta Zuichemus und der Bezeichnung des Stechers P. Yver sculp. 1742.

Die vier letztgenannten Stiche zeigen den Kopf in verschiedenen Lebensaltern und in einer von dem Bilde durchaus verschiedenen Auffassung, die Aehnlichkeit ist aber bei allen Blättern unverkennbar.

Schwieriger als die Persönlichkeit der gemalten Bilder, die unter sich nur ganz geringe Verschiedenheiten zeigen (Gesichtswarzen, Halskrause, Mütze), dürfte sich der Maler derselben, oder eines derselben bestimmen lassen, wie es schon nicht leicht erscheint, das eigentliche Original zu bezeichnen. Viglius erwähnt in seiner, sonst sehr ausführlichen Vita nicht, dass er gemalt oder gezeichnet worden sei.

In Florenz hiess das Bild zuerst Holbein, dann Moro; das Genueser wird, wie gesagt, Lucas van Leyden zugeschrieben, das Düsseldorfer, das auf der Rückseite merkwürdiger Weise (neben interessanten Siegeln z. B. dem der Waldstein oder Wallenstein) auch den spät geschriebenen Namen „Holbeins“ (sic) trägt, wurde schon durch Andreas Müller Pourbus d. A. genannt, und das Wiener Bild, von allen das schwächste, wird wie gesagt als deutsche Schule bezeichnet.

Da das Bild nach dem Aussehen des Dargestellten nicht viel vor 1570 gemalt sein kann, kämen der Zeit nach nur Moro und Pourbus in Betracht. Zu letzterem Namen bemerkt Scheibler in Bezug auf das Düsseldorfer Bild „Franz Pourbus d. A. werden bekanntlich eine Anzahl unter

sich sehr verschiedener Bildnisse dieser Zeit genannt. Jedenfalls ist es ein Original eines sehr bedeutenden Niederländers vom Ende des XVI. Jahrhunderts." Für Pourbus selbst scheint die Malweise des Düsseldorfer Bildes zu flott und weich, wogegen das glätter gemalte Genueser Bild, das auch der Natur am nächsten zu stehen scheint, da es u. A. eine Warze auf der Wange zeigt, die der Galle'sche Stich hat, während sie dem Düsseldorfer Bilde fehlt, sehr wohl auf ihn passen könnte. Uebrigens malte Pourbus 1571 für die Kirche St. Bavo (Kathedrale) in Gent das Bild „Jesus unter den Schriftgelehrten" mit zahlreichen Bildnissen, so dem des Alba, Karl V., Philipp II. und auch des Viglius v. Zuichem.

Ein dem Pourbus zugeschriebenes kleines Portrait des Viglius in ganzer Figur in der Galerie Arenberg erwähnt Joseph Nève (Notes sur quelques Portraits de la galerie d'Arenberg Anvers 1897 pag 19) und am selben Orte pag, 20 ein Viglius-Portrait, angeblich von Lucidel gemalt, im Besitz eines Herren Lambeaux. Lucidel kann für unser Brustbild aus stilistischen Gründen kaum in Frage kommen.

Die alte Florentiner Nennung des Bildes als Ulricus Zwinglius erklärt sich leicht aus einer Verwechselung mit dem sehr ähnlich lautenden aber dort weniger bekannten Viglius Zuichemus.

Düsseldorf 1899. *F. Schaarschmidt.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

D. Ainalow und **G. Rjedin.** Alte Kunstdenkmäler von Kiew; die Sophienkathedrale, das Zlatowercho-Michailow'sche und das Kyrill'sche Kloster. Charkow (Universität). 1899. S. S. 62 mit 70 Abb.

Die beiden Verfasser, die schon vor Jahren als gemeinsame Erstlingsarbeit eine wissenschaftliche Beschreibung der Mosaiken und Fresken der Kiewer Sophienkathedrale veröffentlicht haben,[1] bieten hier einen gemeinverständlichen Auszug aus ihrem Werke. Hinzugefügt ist eine kurze Schilderung von zwei anderen Denkmälern Kiew's, die von anderer Seite bekannt gemacht worden sind.[2] Die kleine Schrift ist bestimmt, als Leitfaden für kulturhistorische Vorträge und Ausflüge russischer Schulen zu dienen, bei denen „die Wiege Russlands" mit den dort noch erhaltenen Denkmälern im Vordergrunde des Interesses steht. Darüber hinaus kann sich dieselbe jedoch auch den Kunsthistorikern in Westeuropa durch das reiche, wenngleich z. Th. geringwerthige Abbildungsmaterial nützlich erweisen, da die zu Grunde liegenden Publicationen nur in wenigen, ganz grossen Bibliotheken vorhanden sind. Daher dürften eine vollständige Uebersicht über den Bestand dieser Malereien, die in der deutschen Litteratur nirgends gegeben ist, und einige Bemerkungen über ihre Geschichte und Erforschung durch die russische Wissenschaft nicht überflüssig erscheinen, sind sie doch z. Th. schon um ihres gegenständlichen Inhalts willen der grössten Beachtung werth. Den breitesten Raum in der Beschreibung nimmt, ihrer hervorragenden Bedeutung entsprechend, die malerische Ausstattung der Sophienkathedrale ein. Diese wurde im Jahre 1037 von Jaroslaw dem Weisen an der Stätte eines Sieges über die Patzinaken gegründet. Trotz wiederholter Plünderungen (besonders 1240 bei der tatarischen Eroberung) und schon im XIV. Jahr-

[1] D. Ainalow und G. Rjedin. Die Kiewer Sophienkathedrale. Untersuchung der alten Mosaik- und Frescomalereien. S. Petersburg. 1889. (Russisch.)

[2] A. Prachow, Kiewer Denkmäler der byzantinisch-russischen Kunst. Alterthümer; Arbeiten der Moskauer arch. Ges. Bd. XI, Lief. 3, S. 19—24. (Russisch.)

hundert eingetretener ernstlicher Bauschäden bewahrte sie noch am Ende des XVI. Jahrhunderts ihren glänzenden Innenschmuck: einen reichen Mosaikfussboden, Alabastersäulen und vor Allem ihre Mosaiken und Fresken, — ja noch um Mitte des XVII. Jahrhunderts sah der Patriarch Makarius von Antiochien auf seiner Durchreise das vollständige Kuppelmosaik, obwohl inzwischen die Zerstörung des Fussbodens und (vielleicht?) auch schon eine Uebertünchung der Malereien begonnen hatte, als die Kirche sich im Besitze der Uniirten befand (1590—1633). Unter dem ersten neuen orthodoxen Oberhaupt, Peter Mogila, nahmen dann die Restaurationen und alsbald auch die Zubauten ihren Anfang. Erst 1843 erfolgte die Entdeckung der alten Fresken sowie auch einiger Mosaiken, und ihre Wiederherstellung wurde durch Kaiser Nicolaus I. befohlen, artete jedoch z. Th. in eine stilwidrige Erneuerung aus (1848—53). Nur die Malereien des südlichen, dem hl. Michael geweihten Nebenschiffes blieben auf kaiserlichen Befehl unaufgefrischt zum Beweise für die Nachkommen, „dass man auch die übrigen nur restaurirt und nicht neu gemalt hätte“. Alles wurde dann nach Zeichnungen in den „Alterthümern des Russischen Reichs“ (die Kiewer Sophienkathedrale), S. Petersburg, 1871—87, publicirt, nachdem inzwischen noch durch Prachow im Jahre 1885 bedeutende Reste der Mosaiken entdeckt worden waren (den beschreibenden Text dazu vertritt das o. a. Werk).

Der alte, in seinem Grundplan nahezu quadratische Kern der Kirche besteht aus dem dreitheiligen Naos und Altarraum nebst zwei weiteren Nebenschiffen und schliesst demnach im Osten mit fünf Apsiden ab. Seine Innenarchitektur bewahrt bis heute ihren byzantinischen Charakter. Der bildliche Schmuck ist durch das herkömmliche Schema bedingt, doch treten, der Bestimmung des Baues zur Metropolitankirche in einem neubekehrten Gebiet entsprechend, die Gestalten der Hauptbeschützer und -Begründer der christlichen Kirche besonders stark hervor. Die erhaltenen Mosaiken vertheilen sich, wie folgt. In der Hauptapsis sind zu unterst zehn Kirchenväter (Epiphanius, Gregor d. Theol., Clemens Rom., Nicolaus, Stephanus, Laurentius, Basilius d. Gr., Joh. Chrysostomus, Gregor von Nyssa u. Gregor d. Wunderthäter) als Pfeiler der Kirche und Nachfolger des grossen Erzpriesters Christus dargestellt, den wir darüber (bei zweimaliger Wiedergabe der Hauptfigur) den Aposteln das Abendmahl austheilend, erblicken in der bekannten, liturgisch-ceremoniösen byzantinischen Composition. Die Conche selbst nimmt die Gestalt der betenden Panagia (nach A. und R. als Personification der irdischen Kirche) ein, wie sie an dieser Stelle unter der makedonischen Dynastie als Fürbitterin dargestellt zu werden pflegte (in der Nea Basilius I, Nea Moni auf Chios u. ö.). Auf der schmalen Stirnfläche des Altargewölbes finden wir wohl als ältestes Beispiel in der monumentalen Malerei die Dëisis (Christus zwischen Maria und dem Täufer als Fürwaltern). Auf dem Nordpfeiler des Triumphbogens hat sich innen in Höhe der Abendmahlsscene die Gestalt Aaron's erhalten, dem vermuthlich auf dem der Südseite die Darstellung Melchi-

sedek's in gleicher alttestamentlicher Priestertracht entsprach. Nach Osten zu weisen die beiden Pfeiler schon der späteren Weise gemäss die auseinandergerückten Gestalten der Verkündigungsdarstellung auf. Die eigentliche Laibung dieses, sowie der übrigen Kuppelbogen schmückten die Medaillonbilder der 40 Märtyrer von Sebaste, von denen jedoch nur noch auf dem südlichen alle zehn, um das Monogramm Christi im Scheitel vertheilt, und auf dem nördlichen fünf vorhanden sind. Ueber dem östlichen Bogen ist das Brustbild des Immanuel gegenüber das der Theotokos angebracht, während die entsprechenden Stellen der Nord- und Südseite und die Zwickel, mit Ausnahme des nordwestlichen, heute ihres Schmuckes beraubt sind. Im letzteren ist Marcus auf geflochtenem Lehnstuhl, vor dem Schreibpult mit der Feder (in der R.) und Schriftrolle (in der L.) dargestellt. Von den Aposteln zwischen den Fenstern der Kuppeltrommel und den vier Erzengeln im Kuppelgewölbe, die Makarius von Antiochien noch vollzählig sah, sind nur noch Paulus im Osten und ein Engel zum grossen Theil erhalten, ebenso auch das Mittelrund mit dem Brustbild des Pantokrator. In stilistischer Beziehung macht sich ein gewisser Unterschied zwischen den Heiligenmedaillons und den übrigen Mosaiken bemerkbar, welche eine reichere Ausführung, aber zugleich eine hellere Farbengebung als die ersteren besitzen. Doch erklärt sich dies schwerlich, wie A. und R. vermuthen, aus dem Nebeneinanderarbeiten einer hauptstädtischen und einer provinzialen byzantinischen Schule, in der die ältere Tradition sich treuer erhalten haben soll. Entweder war die Ueberlieferung der Heiligendarstellungen überhaupt eine beständigere, oder man bevorzugte in bewusster Weise eine gedämpftere Farbenstimmung bei figurenreichen Compositionen, lässt sich doch dieselbe Beobachtung auch anderwärts, in der Nea Moni auf Chios und z. T. auch in Hosios Lukas machen, dass die Einzelgestalten und Brustbilder in gesättigteren Farben und lebhafterem Fleischton ausgeführt sind als die grossen Gemälde.

Vielleicht noch bedeutsamer wegen der hier behandelten Stoffe, denen wir seltener in der byzantinischen Malerei begegnen, ist der Freskencyklus. Freilich erweckt er grösseres Misstrauen, da die Verfasser selbst mehrfach die neuernde Restauration hervorheben, die mitunter bis zu völlig willkürlicher Ergänzung geht, so z. B. im weitesten Umfange bei den aus späten Malerbüchern hervorgesuchten Benennungen der einzelnen Heiligengestalten. Auch reichen diesen Wandgemälden gegenüber die in blosser Linienzeichnung ausgeführten Abbildungen eben nur aus, um die gröbsten Zusätze (ganzer Gestalten) zu erkennen. Und besonders ist es zu bedauern, dass gerade die Michaelsfresken gar keine Wiedergabe gefunden haben. Trotzdem seien die Gegenstände kurz aufgezählt. In der Prothesis war die Petruslegende dargestellt, von der die Scenen der Taufe im Hause des Cornelius und der Befreiung Petri erhalten sind. Im Nebenschiffe, dass dem hl. Georg geweiht ist, sind noch aus dem Leben dieses Heiligen die stark restaurirten Darstellungen der Ermahnung durch

den Vater, der Peinigung des Heiligen und der Bekehrung der Königstochter vorhanden. Im Diakonikon finden wir aus dem Marienleben mehr Scenen als z. B. in Daphni, nämlich: Joachim mit seiner Heerde in der Wüste, Anna's Gebet, die Begegnung der Gatten, die Geburt der Maria, ihre Einführung in den Tempel und Speisung durch den Engel, die Einhändigung des Purpurs, die Verkündigung am Brunnen und vor dem Hause und die Heimsuchung; im Nebenschiffe des hl. Michael befinden sich Reste des seltenen Bildes der Niederwerfung des Satans durch den Erzengel und dessen Erscheinungen vor Josua und Bileam. Die Passionsscenen in dem seitlichen Tonnengewölben der Kirche: Verhör vor Kaiphas, Petri Verleugnung, Kreuzigung, Anastasis, Myrrophoren, Thomaswunder, Aussendung der Apostel und Ausgiessung des hl. Geistes weisen wieder beträchtliche Ergänzungen auf. Dazu kommen ferner auf den Chören in den an das Bema angrenzenden Abtheilen auf der Nordseite das Abendmahl und darunter (aufgefrischt) der Verrath des Judas, im Süden das Mahl in Emmaus und das Wunder zu Kana; in den westlichen Abschnitten ebenda das Isaakopfer und die Begrüssung, im Norden die Bewirthung der Engel durch Abraham und die drei Männer im Feuerofen, endlich auf den Gewölben der Chöre Seraphim und Tetramorphe, um das Monogramm Christi gruppirt, in der ganzen Kirche vertheilt aber die Brustbilder der von der russischen Kirche verehrten Heiligen, und zwar die weiblichen auf der Westseite der Chöre im Gynäcäum (im Ganzen jedoch nur 20 mit erhaltenen alten Inschriften), darunter Sophia, Pistis, Agape und Elpis, in der gleichen ikonographischen Auffassung wie in der Cappella Palatina.

Aus dem herkömmlichen Stoffkreise fällt heraus die (renovirte) Darstellung einer Prozession von vier fürstlichen Frauen unter dem Südchor, sowie die gesammte Malerei der beiden Treppenaufgänge zu den Chören. Was sich hier dargestellt findet, ist von höchstem Interesse für die byzantinische Culturgeschichte.[3]) Den Inhalt der Bilder, welche uns Jagdscenen und Schaustücke vorführen, hat offenbar der Geschmack der russischen Fürsten an dergleichen Lustbarkeiten bestimmt. Geschaffen aber haben sie dieselben byzantinischen Meister, denen auch die übrigen Fresken gehören, und zwar im Wesentlichen aus ihrer eigenen Anschauung von den Thierkämpfen im Cirkus und den Hoffestlichkeiten in Byzanz. Die Verfasser gehen vielleicht zu weit in der Ablehnung eines kräftigen localen Einflusses, findet sich doch u. a. die durchaus nach Russland weisende Jagd auf Eichhörnchen dargestellt, die thierköpfigen Possenreisser aber und die Weihnachtsgratulation der Leibwächter mit Schinken und Schweinskopf findet ihre Bestätigung in den literarischen Nachrichten über die Feier der Brumalien u. a. Feste am byzantinischen Kaiserhofe. Und vollends ausgeschlossen ist jeder Gedanke an eine Uebertragung der

[3]) Die grundlegende Erklärung dieser Treppenfresken gab N. Kondakow, Denkschriften der K. arch. Ges. III, Petersburg 1888, S. 287—306. (Russisch.)

dortigen Gebräuche nach Kiew bei Darstellungen wie dem Stamma der Wagenlenker und dem Zuschauergebäude des Cirkus mit der kaiserlichen Loge, den Gestalten des Kaisers mit den Protospathariern und der Kaiserin mit ihren Damen. Es ist ein unschätzbares Zeugniss für unsere Anschauung von dieser Seite des byzantinischen Lebens, das sich uns hier erhalten hat und die von den Diptychen und Reliefs des Theodosiusobelisken darüber gebotenen Aufschlüsse bedeutend erweitert und für das hohe Mittelalter ergänzt. — Das Ornament besteht in Kiew theils in traditionellem byzantinischem Rankenwerk, theils in Medaillons mit Thierfiguren. Wenn das erstere als eine Mischung klassischer und orientalischer Motive hingestellt wird, so erscheint eine solche Auffassung nach Riegl's (Stilfragen) lichtvollen Darlegungen über die selbstständige Entwickelung des byzantinischen Pflanzenornaments doch wohl als Nachklang einer bereits überwundenen Anschauung.

Neben der Sophienkathedrale treten die anderen Denkmäler, deren Beschreibung hier vorliegt, an Reichhaltigkeit und Bedeutung zurück. Doch bereichern auch sie unsere Kenntniss der byzantinischen und der byzantinisch-russischen Kunst. Die im Jahre 1108 gegründete Kirche des Zlatowercho-Michailow'schen Klosters besitzt von ihrem nach Makarius Zeugniss der Sophienkirche nachgeahmten Mosaikschmuck heute nur noch die Darstellung der Eucharistie, in welcher sich die Stilwandlung vom XI. zum XII. Jahrhundert einerseits in den gereckten Figuren mit kleinen Köpfen und schlanken Gliedern, andererseits in der freieren Gruppenbildung deutlich offenbart. Zugleich ist die Farbengebung eine stumpfere geworden Die slavischen Beischriften bestätigen, dass hier einheimische Meister mitgewirkt haben. Noch mehr verrät sich die Antheilnahme solcher in den alten Fresken des Kyrill'schen Klosters (gegr. 1140) in der Umgebung Kiew's (Reste eines Weltgerichtsbildes auf der Westwand des Narthex; die vier Säulenheiligen zwischen den Fenstern des Hauptschiffs; die Geburt Christi auf der Südwand und Maria's Tod ihr gegenüber; in der Prothesis Kyrill, Konstantin [Methodius] u. a. makedonische Heilige, am Triumphbogen die Darstellung i. T., Petrus, Paulus und die Verkündigung; in der Hauptapsis Kirchenväter, Eucharistie und Maria Orans; im Nebenraum des Hl. Michael Heilige, in dem des Kyrill von Alexandrien dessen Legende). Leider sind bisher von alledem nur drei Bilder aus dem Cyklus des Namensheiligen veröffentlicht und bei A. u. R. in zinkotypischen Abb. wiederholt.

Wenn uns diese kurze Ueberschau den Reichthum des Materials, das Kiew für die byzantinische Kunstgeschichte in sich birgt, so recht vor Augen stellt, so drängt sich freilich zugleich auch ein tiefes Bedauern darüber auf, dass noch fast nichts für eine den heutigen Ansprüchen genügende Wiedergabe desselben mit photographischen Hilfsmitteln geschehen ist, ja dass noch nicht einmal an Ort und Stelle Photographieen dieser Mosaiken und Fresken zu erhalten sind. Das alte, von den Verfassern wieder benutzte Abbildungsmaterial beruht augenscheinlich nur auf Pausen und Copieen, vielleicht mit Ausnahme der Bilder aus dem Kyrill'schen

Kloster. Für den eigentlichen Zweck der hier besprochenen Schrift musste und kann es ausreichen, vom Standpunkt der Wissenschaft aber wird der Wunsch begreiflich erscheinen, dass uns die dazu berufenen russischen Fachgenossen selbst einmal einen mit phototypischen Tafeln ausgestatteten Nachtrag zu ihrem früheren Werk schenken möchten, der den alten Atlas mehr als ersetzen könnte. Ist auch die sachlich ikonographische Erklärung durch dasselbe in der Hauptsache wohl erschöpft, so liesse sich dann die kunstgeschichtlich stilistische Würdigung, die sich bisher auf eine Zusammenstellung mit den sizilianischen Mosaiken beschränkt, noch wesentlich weiterführen durch Vergleichung mit den rein byzantinischen Denkmälern, die den Kiewer Mosaiken und Wandgemälden auch zeitlich näher stehen (Daphni, Hoscios Lukas, Chios).

Berlin. *O. Wulff.*

G. Rjedin, Zum Gedächtniss J. A. Golyschew's. Sonderabdruck aus den „Archäol. Nachr. u. Bemerkungen“ (der K. Moskauer archäol. Ges.) 1899, No. 6 u. 7 (russ.) S. 20.

Von jeher ist Rjedin, Professor in Charkow, in verdienstvoller Weise bemüht gewesen, die Lebensarbeit russischer Forscher in zusammenfassenden Charakteristiken zum Ausdruck zu bringen. Er lieferte solche von Busslajew, Kirpitschnikow, Kondakow und fügt ihnen jetzt diejenige des unlängst verstorbenen J. A. Golyschew anlässlich der posthumen Herausgabe von dessen Werken hinzu. Im Westen dürfte selbst der Name dieses Mannes nur den Wenigsten bekannt sein, für die russische Kunstwissenschaft aber beansprucht er eine Bedeutung, die eine kurze Bekanntmachung mit seiner Thätigkeit an der Hand von Rjedin's Bericht berechtigt erscheinen lassen wird. Der Genannte wurde 1838 im Gouv. Wladimir als Sohn eines Heiligenbildmalers geboren. Diese Kunst bildete einen Haupterwerbszweig seines Heimathsortes Mstera. So erlernte er schon vom Vater das Zeichnen, sonst aber nur noch das Lesen in der Gemeindeschule. Elfjährig trat er in eine Moskauer lithographische Anstalt ein und bildete sich gleichzeitig trotz seiner Kränklichkeit in einer 5 Werst entlegenen Zeichnenschule weiter aus. Schon 1857 eröffnete er dann in Mstera eine eigene lithographische Anstalt, die 50 Jahre hindurch in weitem Umkreise die einzige blieb und hauptsächlich für die Verbreitung von Volksbilderbogen in dem Golyschew wohlvertrauten Geschmack des Volkes arbeitete. Daneben war G. nicht nur für die Hebung der allgemeinen Volksbildung durch Errichtung einer Lesebibliothek und einer Zeichnenschule thätig, sondern er arbeitete sich auch in die Alterthumskunde ein, wobei er in seinen wissenschaftlichen Bestrebungen die Unterstützung so hochgebildeter Männer wie des Grafen Uwarow fand. Von 1862 bis zu seinem Tode sind grösstenteils in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften der Provinz mehr als 600 Aufsätze oder Beiträge aus seiner Feder erschienen, die nun vereinigt in posthumer Ausgabe herauskommen. Den Hauptgewinn seiner unermüdlichen Forscherarbeit bergen jedoch die durch-

gehend von ihm selbst gezeichneten und in seiner eignen Druckerei erschienen Bilderatlasse zu den Denkmälern sowohl seiner nächsten Heimat mit ihrer alten Dorfkirche (Atlas von 1870), mit ihren Volkstrachten und -sitten und ihrer langgeübten Heiligenbildmalerei, der ein vom J. 1658 datirtes, durch G. veröffentlichtes Malerbuch zu Grunde lag (Atlas von 1865), wie auch zu den Alterthümern des gesammten Gouvernements (3 Atlasse von 1881, 1882 u. 1891). Ausserdem enthält ein besonderer Atlas von Denkmälern des Kirchenbaues in Holz im Gouv. Wladimir (1879) hochwichtiges Material für die Geschichte der russischen Architektur. Ein anderer (1877) ist dem einst blühenden und alles Geräth beherrschenden Kunstzweige der altrussischen Holzschnitzerei und ihrer eigenartigen, aus sich verflechtenden Gräsern, Blumen und phantastischen Tierfiguren (Einhorn, Sirenen u. a. m.) bestehenden Ornamentik gewidmet. G. wandte sich endlich der Herausgabe ganzer Minaturenhandschriften zu, vor allem solcher, die sich auf den Tod und die Leiden und Freuden des Jenseits beziehen. Im Mittelpunkte steht hier ein Volksbuch des XVII. u. XVIII. Jh., ein illustrirtes Synodikon, dessen reicher eschatologischer und symbolischer Bilderschatz (Visionen, Auferstehung, Trennung der Seele vom Leibe, Gleichniss vom armen Lazarus, von der Eitelkeit der Welt, von ihrer Süssigkeit nach der variirten Parabel der Legende von Barlaam u. Joasaph) eine Hauptquelle für die alten Volksbilderbogen auf Holzpapier bildete. Durch G. ist das Material für die Erforschung dieser Zusammenhänge erhalten geblieben. Seine darauf, sowie auf das gesammte Specialgebiet der Gravüre in Russland bezüglichen Aufsätze füllen die erste Lieferung seiner gesammelten Werke. In der zweiten sind die Miniaturen einer in seinem Nachlasse befindlichen Handschrift der Visionen des Abtes Kosmas veröffentlicht worden, deren Herkunft und Datirung (a. d. J. 1688) leider bei dem Fehlen eines zugehörigen Manuscripts nicht ganz klarzustellen ist. Indem Rjedin sie im Anhange, der die Abbildungen in Zinkotypieen wiederholt, mit vier andern Handschriften, die denselben Stoff behandeln, vergleicht, ergiebt sich ihm ihre Zugehörigkeit zur älteren Redaction, die durch eine von diesen vertreten wird. Von Golyschew's fruchtbringender und umfassender Wirksamkeit legte sein 50-jähriges Herausgeber- und 25-jähriges Schriftstellerjubiläum, das sich zu einem Volksfest der Provinz gestaltete, das beste Zeugniss ab.

Berlin. *O. Wulff.*

Malerei.

Martin Schaffner von **Siegfried Graf Pückler-Limpurg** — Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 20. — Mit 11 Abbildungen. — Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1899. — 74 S.

Nach und nach in den letzten Jahrzehnten haben wir Monographien fast aller mittelgrossen oberdeutschen Maler erhalten. Ein Typus hat

sich herausgebildet, von dem die vorliegende Schrift, die dem Ulmer Meister Martin Schaffner gewidmet ist, weder im Umfang noch in der Behandlungsart abweicht. Wie nahezu alle entsprechenden Versuche bietet auch diese Arbeit keine neuen Daten aus urkundlichen Quellen und lässt das Biographische im Wesentlichen auf der Stufe, auf die es ältere localhistorische Bemühungen gehoben haben. Das eigentliche Verdienst liegt in der sorgfältigen Prüfung aller dem Meister in deutschen Sammlungen und Kirchen zugeschriebenen Werke. Es handelt sich diesmal nur um Bilder, da der Ulmer Meister sich weder im Holzschnitt noch im Kupferstich bethätigt zu haben scheint, und Zeichnungen von seiner Hand nicht gefunden — freilich auch wohl nicht gesucht — worden sind. Die Bilder sind in grösserer Zahl mit den Initialen Schaffner's bezeichnet, in grösserer Zahl auch datirt. In der Folge der Entstehungszeit werden sie besprochen. Die Linie der Entwickelung wird gezogen, die Perioden werden — ein wenig willkürlich — getrennt, und eine Characteristik der ganzen Persönlichkeit wird mit Erfolg versucht. Verhältnissmässig wenige Bilder sind dem Maler irrthümlich zugeschrieben worden, sodass die reinigende Kritik hier nicht viel zu thun hat. Einige Gemälde werden zum ersten Mal — wenigstens zum ersten Mal in der Literatur — dem Meister mit gutem Recht zugetheilt. Viel grösser wäre die Ausbeute auch wohl nicht geworden, wenn der Verfasser die Sammlungen des Auslandes berücksichtigt hätte. In den allermeisten Bestimmungen hat der offenbar sehr zuverlässige stilkritische Blick das Richtige getroffen. Das Gesammturtheil über den Meister hält sich mit einiger Absichtlichkeit von jener Ueberschätzung frei, zu der die monographische Darstellung leicht verführt. Mir scheint sogar, dass der Held ein Wenig zu tief zu stehen kommt, indem seine Selbständigkeit über Gebühr bestritten wird.

Eine sehr interessante Wendung nimmt die Darstellung, wo die Rede ist von Bildschnitzereien im Stile Schaffner's. Die noch nicht begangene Bahn wird aber nicht weit verfolgt.

In den durch Signaturen beglaubigten und datirten Bildern liegt die Thätigkeit des Meisters in der Zeit von 1508 bis 1535 ziemlich klar vor uns und bietet eine relativ einheitliche Vorstellung. 1508 ist der Stil Schaffner's bereits deutlich ausgeprägt; jeder Versuch von der Anbetung der Könige in Nürnberg, welche Tafel wohl kurz vor 1508 entstanden ist, einen Schluss zu ziehen auf die Lehre, in der Schaffner seine Ausbildung empfangen habe, misslingt. Nun besitzt die Galerie in Sigmaringen ein von 1496 datirtes Altarwerk, auf dem die Inschrift „Martin Schaffner“ gelesen wird. Falls wir hier wirklich eine Schöpfung des Ulmer Meisters aus so früher Zeit besässen, wäre die historische Bedeutung des Monumentes sehr erheblich. Energische Einwendungen sind aber gegen die Inschrift gemacht worden. Der Verfasser unserer Schrift hat, mit richtigem Gefühl für das Wesentliche, die Bedeutung dieser dunkelen Angelegenheit erfasst und widmet ihr eine besonders sorgsame Behandlung, die mich zwar nicht durchaus befriedigt, immerhin eine entschiedene Förderung schafft.

Die vier Flügel des Altares in der Galerie von Sigmaringen stammen angeblich aus der Kirche zu Ennetach. Die Aussenseiten der beiden äusseren Flügel bieten eine Darstellung, die Kreuztragung Christi. Auf dem Saum des Mantels Christi steht der Name Schaffner's. Vom Stil dieser Altarflügel zu dem Stil der frühesten sonst beglaubigten Gemälden des Malers giebt es keinen sichtbaren Weg. Durch Stilkritik lässt sich die Glaubwürdigkeit dieser Inschrift nicht stützen. Die Art und der Ort der Bezeichnung sind verdächtig, während die Buchstabenform nicht übel ist.

Vor Kurzem hat die Localhistorie eine Entdeckung gemacht, die als neue Waffe gegen die Schaffner-Inschrift gebraucht werden kann. Man hat nämlich auf einem Fragment des zerstörten Mittelschreines des Ennetacher Altares die Inschrift gefunden: Jörg Stocker Maler hat diese Tafel ufgesezt . . . 1496. Ganz sicher ist es zwar nicht, aber nach den Massen und der alten Provenienz-Notiz höchst wahrscheinlich, das der Inschriftstreifen, der Jörg Stocker nennt, zu den Flügeln gehört, auf deren einem Schaffner's Name steht.

Der Verfasser unserer Schrift glaubt daran auch, verwendet aber das wunderliche Zusammentreffen nicht gegen die Echtheit der Schaffner-Inschrift. Er argumentirt vielmehr: eine genaue Betrachtung der Altarflügel lässt mehrere Hände erkennen; ein Theil ist von Stocker, der den Auftrag des ganzen Altarwerkes etwa erhalten hatte, ein anderer Theil, dabei der Christus, auf dessen Mantelsaum die Schaffner-Inschrift steht, ist von Schaffner, der 1496 als Lehrling oder Gehülfe in Stocker's Werkstätte thätig war. Diese geschickte Lösung des Räthsels ist verlockend, weil sie uns eine höchst schätzbare Thatsache in Hinsicht auf die Lehrzeit, mittelbar auch annähernd das Geburtsdatum Schaffner's feststellen würde, hat aber doch ihr Bedenkliches. Dass ein Lehrling seinen Namen auf ein Altarwerk setzt, das der Meister an anderer Stelle deutlich bezeichnet, ist an sich unwahrscheinlich; ein Analogon dafür dürfte wenigstens vergeblich auf allen deutschen Altarwerken dieser Zeit gesucht werden. Die Beobachtung, dass mehrere Hände an den Flügeln gearbeitet haben, halte ich für zutreffend. Da aber der Stil Schaffner's nirgends wahrzunehmen ist, so würde ich bis auf Weiteres vorziehen, die Schaffner-Inschrift für verdächtig zu erklären und von ihr abzusehen.

Die Vorstellung von der nicht gerade erfreulichen Kunst des Jörg Stocker, dessen Hand in den oft besprochenen Tafeln des Augsburger Domes wieder erkannt wird, bleibt als immerhin beträchtlicher historischer Gewinn.

Gesetzt, die Erklärung des Verfassers ist richtig, Schaffner wäre bei Jörg Stocker Lehrling 1496 gewesen, so erscheint es doch nicht möglich, das Wesentliche in der Kunst des jüngeren Meisters aus der Kunst des älteren zu erklären. Vor dem zunächst frühesten Werke Schaffner's, der Nürnberger Anbetung der Könige, die mit Recht in die Zeit zwischen 1505 und 1508 gesetzt wird, werden ganz andere Anreger namhaft gemacht, nämlich Hans Burgkmair und — Hans Muoltscher. Von diesen Anregungen

wird mit allzu grosser Sicherheit gesprochen; hier und auch sonst in der Schrift wird, wie mir scheint, allzu eifrig nach stilbildenden Kräften ausserhalb der Persönlichkeit des Helden gesucht. Die Verwandtschaft Schaffner's mit Schäufelein wird mit Recht bemerkt, doch ist davon mit übertreibenden Worten die Rede. Und ist es so gewiss, dass Schaffner in diesem Verhältniss nur der Empfangende, Schäufelein nur der Gebende war? Die Anregungen von Italien her — Luini etwa, nicht die Venezianer werden als Quelle bestimmt — und die Reise nach Italien, ohne die Monographien oberdeutscher Maler unvollständig sind, scheinen mir einigermassen problematisch.

Auf ganz wenige Lücken in dem sorgsam zusammengetragenen Material möchte ich hinweisen und einige Zweifel hinsichtlich der Bestimmungen des Verfassers ausdrücken. Die Crucifix-Darstellung mit dem Oelberg auf der Rückseite, die aus der Sammlung Hamminger in den Besitz des Herrn Dr. Soltmann überging, kann ich als Arbeit Schäufelein's nicht ansehen, obwohl diese Bestimmung, die der Verfasser vertritt, von Bayersdorfer kommt. Die Benennung „Schaffner", die R. Vischer und W. Schmidt vorgeschlagen haben, ist mir noch eher einleuchtend. Das schwache Bild des hl. Georg in der Schleissheimer Galerie würde ich in der Liste der Bilder Schaffner's gern missen und meine, dass diese Tafel der Kunst des Ulmer Meisters nicht so nahe steht, wie der Verfasser glaubt, bei Weitem nicht so nahe, wie die Schleissheimer Flügel mit der Krieges- und Pest-Darstellung, die keine Aufnahme in die Bilder-Liste gefunden haben. Hinsichtlich der beiden Stuttgarter Flügel mit dem hl. Rochus und dem hl. Nicolaus bin ich weniger kritisch als der Verfasser und halte diese Tafeln für eigenhändige Arbeiten Schaffner's. Vermisst wird ein Urtheil über das merkwürdige Jüngste Gericht in der Nürnberger Galerie, das unter Grünewald's Namen katalogisirt ist und vor dem Scheibler die mindestens beachtenswerthe Vermuthung aussprach, Schaffner wäre wohl der Maler. Uebersehen ist die Predelle mit Christus und den Aposteln aus der Sammlung Pagenstecher, die im Auctionskataloge „Schäufelein" genannt, an Schaffner's Art sehr entschieden erinnert. Ein kleines Versehen corrigirend, stelle ich noch fest, dass die vier Heiligen in der Sammlung Hainauer, die übrigens aus der Beurnonville-Sammlung stammen, bereits 1883 auf der Berliner Leihausstellung unter dem richtigen Namen „Schaffner" ausgestellt waren — auf Scheibler's Vorschlag — (ehedem hiessen sie „Vivarini"). „Ganz übermalt" sind diese Tafeln keineswegs.

Friedländer.

Zeitschriften.

L'Arte (già Archivio storico dell'arte) diretta da **Adolfo Venturi** e **Domenico Gnoli.** Anno II 1899. Roma, Danesi editore. 1899. 525 S. gr. 4⁰ mit zahlreichen Abbildungen in Licht- und Aetzdruck.

Der vorliegende Jahrgang beginnt mit dem zweiten (Schluss-) Theil der Abhandlung G. Wilpert's über „ein Kapitel der Costumgeschichte", worin der Verfasser Ursprung und Entwickelung des Palliums in grundlegender Weise zu beleuchten unternommen hat. Diesmal behandelt er in zwei Abschnitten 1. die Einwürfe gegen den kirchlichen Ursprung des Pallium sacrum und den Symbolismus des letzteren und 2. die Stola und das Manipulum. Die ersten entkräftet er durch die Beibringung einer grossen Anzahl Stellen aus der patristischen Litteratur, den Concilsacten u. s. f., welche seine Erklärung des Ursprungs und der Entwickelung des Pallium stützen. Ueberdies begleitet er seine Ausführungen mit einer reichen Folge von Belegen, die er in ununterbrochener Reihe der antik-römischen Sculptur und den altchristlichen Miniatur- und Monumentalmalereien entnimmt. Was den Symbolismus des Pallium sacrum anlangt, so weist er auf die schon vom hl. Isidor betonte Bedeutung desselben, als das Fell des vom Heiland wieder zur Heerde zurückgebrachten verirrten Schafes hin, — weshalb es ja auch über die Schultern gelegt getragen und aus Wollstoff angefertigt wurde. Auch dieser Symbolismus beweist sonach den kirchlichen Ursprung des Pallium; er bliebe bei Annahme seines weltlichen Ursprunges unerklärlich, ebenso wie die hohe Bedeutung dieses Wahrzeichens und der ausschliessliche Gebrauch desselben während der Messe. Bezüglich der Stola führen die Untersuchungen des Verfassers zu dem Ergebniss, dass wir in ihr zwei verschiedene Sachen zu unterscheiden haben: das Linteum (Othone), eine Art Handtuch, das lithurgische Abzeichen der (ausserrömischen) Diakonen, von ihnen über die linke Schulter hängend getragen und ursprünglich zur Reinigung der hl. Gefässe beim Messopfer bestimmt; und das Orarium (Mappa, Sudarium), ein Halstuch, das gegen Erkältung schützen sollte, als lithurgisches Wahrzeichen den Bischöfen (in Rom den Priestern und Diakonen) zukommend. Beide machten die gleiche Entwickelung durch: durch Zusammenfaltung (Contabulatio) bekamen sie die Form einer Binde und wurden in der Folge auch blos zu einer solchen reducirt; anfangs unterschieden sie sich nach Stoff und Farbe, mit der Zeit aber verschwand dieser Unterschied, wie denn auch der Name Orarrium in Stola umgewandelt ward, so dass heute die Stola der Diakonen von jener der Bischöfe und Priester bloss durch die Art, wie sie getragen wird, abweicht. — Wie die Stola geht auch der Ursprung des Manipulum auf die Mappa der Opferknaben (Camilli) zurück, bestimmt die Hände des Opferpriesters nach vollbrachter Ceremonie abzutrocknen. Es war anfangs ein Tuch aus Leinen und Wolle gewebt (Linostimum), wurde über den Vorderarm gefaltet getragen und diente zu gleichem liturgischem Zwecke wie das Linteum. Auch in seiner Ent-

wickelung machte es denselben Gang durch wie die Stola, bis es zu der streifenförmigen, über dem linken Vorderarm getragenen Binde wurde, als welche es heute besteht. Da beide liturgische Wahrzeichen gleichen Ursprung haben, ist es natürlich, dass sie auch in ihrer Form stets grosse Aehnlichkeit bewahrten, wie denn auch heute die Stola vom Manipulum sich blos durch die verschiedene Länge und die Art, wie beide getragen werden, unterscheidet.

S. Morpurgo theilt die Versinschriften der Fresken des Camposanto zu Pisa mit, die auf den Gemälden selbst mit Ausnahme einiger Fragmente seit lange verschwunden sind. Das gute Glück liess sie ihn in einer Quattrocentohandschrift der Marziana der Morpurgo seit kurzem vorsteht, in einer genauen, vollständigen Copie nach den Originalen auffinden. Wenn wir darin auch nicht, nach Vasari's Vorgang, einen Ausfluss der poetischen Begabung der Schöpfer jener Wandgemälde selbst zu erkennen haben, so sind sie doch sehr werthvoll und von Bedeutung als wahrscheinliches Programm, wonach jene gearbeitet haben, und das ihnen in dieser Form von den ursprünglichen Inspiratoren des monumentalen Werkes vorgezeichnet worden war, die in ihrer amtlichen Würde oder sonst berufen waren, die Sujets für letzteres zu bestimmen und dem Künstler die Hauptlinien der Darstellung vorzuzeichnen. Auffallend ist, dass von den an den Fresken noch erhaltenen Inschriften im Codex der Marziana gerade die bekannteste, die rührende Terzine der Krüppel mit der Bitte um Erlösung von ihren Leiden, fehlt. Im Ganzen sind es 26 Epigramme, wovon neun auf den Triumph des Todes, ebensoviel auf das Weltgericht und acht auf die Anachoreten entfallen. Zehn davon haben die Form von regelrechten Sonetten; die übrigen sind Doppelterzinen, Octaven und unregelmässige bezw. fragmentarische Strophen, welch letztere wahrscheinlich auch Sonetten angehörten. Ueber den Autor lässt sich nichts sagen, als dass er ein ganz bescheidener Verseschmied war, der sich kein Gewissen daraus machte, für seine Compositionen einzelne Verse aus der Divina Commedia oder aus weniger bekannten Dichtungen zu entlehnen, indem er sie willkürlich seinem eigenen Bedürfniss anpasste.

Girol. Biscaro weist in einem Aufsatz über die zwei Carraragrabmäler in den Eremitani zu Padua denselben Andreolo de Sanctis als ihren Urheber nach, den wir bisher schon im Verein mit seinem Sohne Giovanni als den Erbauer und Decorator der Capp. di S. Felice im Santo zu Padua kannten und von dem daselbst namentlich auch die beiden Grabmäler der Lupi und Rossi herrühren. Für das Monument Jacopo Carrara's († 1450) stützt sich die Attribution Biscaro's auf ein urkundliches Zeugniss, eine Quittung, worin Andreolo und seine beiden Gehilfen Alberto di Santo und Francesco fu Bonaventura (die uns sonst nicht bekannt sind) am 26. Februar 1451 den Empfang von 100 Ducaten bescheinigen „pro parte solutionis unius arcae lapideae . . . . . quam facere promiserunt . . . . . pro sepultura olim bonae memoriae Egregii et Potentis domini Jacobi de chararia . . . . usque per totum mensem Aprilis proxime nunc

venturum". Für das frühere Monument Ubertino's († 1345) ergiebt sich aber die Zutheilung an denselben Künstler aus seiner vollkommenen Stilanalogie mit jenem Jacopo Carrara's. Da die beiden Grabmäler die ältesten jenes Typus sind, der sich in der Folge in Padua, Verona, Vicenza und Venedig einer grossen Verbreitung und zum Theil auch Weiterbildung zu erfreuen hatte, so werden wir fortan Andreolo de Santo oder de Sanctis als Schöpfer desselben zu verzeichnen haben und ihn nicht — wie seither (s. Cicerone 7. Aufl. S. 296a) — der Schule der Massegne zuweisen. Diese übernahm ihn vielmehr von dem genannten Meister, aus dessen Werkstatt wohl die ersten Massegne hervorgegangen sein mochten.

Ein längerer Artikel von Giulio Ferrari bringt uns zuerst ausführlichere, sowohl durch urkundliche Nachweise als durch reiche bildliche Beigaben belebte Nachrichten über die Werke des Goldschmiedes, Bildhauers und Architecten Bartolomeo Spani aus Reggio, Grossvaters des bekannten Marmorbildners Prospero Clementi. Von seiner Thätigkeit als Goldschmied, auf die der Meister selbst den grössten Nachdruck gelegt zu haben scheint — bezeichnet er sich doch auf den Inschriften seiner Sculpturwerke stets als aurifex — haben sich leider ausser zahlreichen urkundlichen Nachrichten über heute verlorene Arbeiten nur die beiden silbernen Reliquienbüsten der hh. Grisantus und Daria, im Schatz des Domes von Reggio als greifbare Zeugnisse erhalten, zugleich sein spätestes bekanntes Werk, 1538 im Verein mit seinem Sohn Giovanni Andrea geschaffen. Sie lassen uns in Anbetracht des fast raphaelischen Liebreizes ihrer Formen den Verlust anderer gleichartiger Schöpfungen des Meisters umsomehr bedauern. Die Reihe der seither bekannten (in Cicerone, 7. Aufl. S. 108 und 389 aufgezählten) Sculpturen Spani's ergänzt unser Verfasser durch den marmornen, mit Brustbildern von Heiligen in Relief geschmückten, im Aufbau ungeschickten Taufbrunnen des Domes von Reggio, sein frühestes Werk, bez. 1494; ferner durch das spät (1540) in überladenem Cinquecentogeschmack ausgeführte Grabmal des P. Valeri-Malaguzzi ebendaselbst. Dagegen weiss der Verfasser von dem im Cicerone registrirten hl. Grab am Hochaltar des Domes zu Modena nichts. (Sollte es vielleicht eine Verwechselung mit dem nur selten sichtbaren Presepio Begarelli's in der vierten Kapelle links sein?). Ganz neu sind die Mittheilungen Ferrari's über Spani als Architekten; sie enthüllen uns dessen reiche Thätigkeit auf diesem Gebiet der bildenden Künste. Leider ist auch da das Meiste untergegangen: nur noch ein Kreuzgang in S. Pietro und einige Paläste, sowie ein ins Museo civico gerettetes reichsculpirtes Portal zeugen für seine Bedeutung auf diesem Felde.

G. Frizzoni nimmt aus Anlass des Todes Giuseppe Bertini's, des hochverdienten Directors der Breragallerie Gelegenheit, die Hauptmeister der lombardischen Schule und ihr Oeuvre zu besprechen, insofern dem Verstorbenen das Verdienst gebührt, direct oder indirect einen Zuwachs an ihren Werken für die öffentlichen und privaten Sammlungen Mailand's vermittelt zu haben. So werden zuerst die vier Bilder A. Solario's besprochen,

die Bertini für die auch seiner Leitung anvertraute Gall. Poldi-Pezzoli erworben hatte, und nebenbei wird auch auf einige andere, weniger bekannte Werke des Meisters bei March. Spinola in Genua (Ecce homo) und bei E. Schweitzer in Berlin (Madonna mit Kind) unter Beigabe von photographischen Nachbildungen aufmerksam gemacht. Ferner werden einige neu agnoszirte oder entdeckte Arbeiten Vincenzo Foppa's vorgeführt: so vor Allem das neuerdings in das Museo artistico im Castell übertragene grosse Altarbild aus S. Sebastiano mit der Marter des Heiligen, das bisher bald dem Bramante, bald Bramantino, bald Civerchio zugetheilt worden war; so zwei einzelne Heiligenfiguren, Bestandtheile eines grösseren Altarwerkes, und eine Madonna mit Kind und fünf musicirenden und psalmodirenden Engeln, jüngst in die Sammlung Trivulzio übergegangen, ein kniender S. Paul bei Cav. Aldo Noseda, gleichfalls Fragment eines Polyptychons; eine Verkündigung mit der Gestalt des h. Hieronymus im Hintergrunde aus der späteren Zeit des Meisters, im Besitze von G. B. Vittadini, endlich die beiden Verkündigungsbildchen der Gall. Borromeo (No. 50 und 52 der Sala dei capolavori), die dort noch immer unter Borgognone's Namen gehen.

C. Loeser verbreitet sich in ausführlicher Studie über die italienischen Bilder der Stuttgarter Galerie, — in erster Reihe über die der venezianischen Schule, die ja den hauptsächlichsten Bestand gedachter Sammlung an Werken italienischer Kunst bilden. In seinen Bestimmungen schliesst er sich im Allgemeinen Morelli-Frizzoni an; die wenigen Fälle, in denen er davon abweicht, wären etwa folgende: die beiden Madonnenbilder, die auf eine unbekannte Composition Giovanni Bellini's zurückgehend (welche sehr oft wiederholt wurde, z. B. von Marco Pensaben in einem Bilde zu Bergamo, von Lotto in einem solchen zu Neapel), hier dem Marco Basaiti zugeschrieben werden, lässt er nicht als seine Arbeiten gelten; während er aber für das eine, kleinere, geringere (No. 25) keinen Autor anzugeben weiss, nennt er als solchen für das grössere, weitaus interessantere (No. 56) Vincenzo Catena, indem er als Stützpunkt seiner Attribution namentlich das Bild bei Mr. Mond heranzieht, die bez. Madonna zwischen den hh. Johannes und Barbara, eine Jugendarbeit des Meisters. Das meiste Interesse im vorliegenden Aufsatze beansprucht ohne Zweifel die Entdeckung eines Jugendwerkes Theotocopoli's, die der Verfasser in einem seither als Tintoretto geltenden Bilde gemacht zu haben glaubt (No. 79). Es stellt Christus auf dem Thron dar, zu Seiten die hh. Johannes d. T. und Petrus, vorne ein kniender Donator. Ausser dem grauen Gesammttone im Colorit führt Loeser als Charakteristikon die gleichsam „entbeinten“ Hände an. Wir müssen das Urtheil über die Richtigkeit dieser Taufe anderen überlassen, die mit der Stilweise des räthselhaften Griechen genauer vertraut sind.

Zu dem Beitrag L. Aldrovandi's über Niccolò dell' Arca ist vor Allem neu das aus einem alten Rechnungsbuche gewonnene Datum 1463 für die Pietàgruppe in der Chiesa della Vita, wodurch dies Werk im Oeuvre

des Meisters chronologisch an die zweite Stelle rückt (vorausgesetzt, dass wir ihm das Bentivogliorelief vom Jahre 1458 in S. Giacomo maggiore belassen wollen); neu aber ist ferner auch die Feststellung seiner unzweifelhaften Autorschaft für das in Rede stehende Werk. Es gelang dem Verfasser nämlich an einer wenig in die Augen fallenden Stelle, von einem Carton überklebt und unter der die ganze Gruppe überziehenden Oelfarbenschichte vollends versteckt, die in den noch ungebrannten Thon eingegrabene Signatur: Opus Nicolai de Apulia zu entdecken. Für die zwischen der Vollendung dieser Arbeit und dem Beginn jener an der Arca des h. Dominicus (1469) liegende Zwischenzeit weist der Verfasser auf eine Nachricht in Sansovino's Venezia città nobilissima (ed. 1581 pag. 83v) hin, wonach sich in einer Kirche Venedigs ein seither verlorenes Presepio von Niccolò, in bemalter Terracotta und in Relief ausgeführt, befunden habe. Da für die Jahre von 1469 bis zu seinem Tode die ununterbrochene Anwesenheit des Meisters in Bologna feststeht, so ist die Annahme, jenes Presepio sei in den Jahren 1464 bis 1468 gelegentlich eines Aufenthaltes in Venedig entstanden, sehr plausibel. Dadurch liesse sich auch der Stilwechsel erklären, der sich zwischen dem ganz von dem Naturalismus der ferrarischen Kunst durchdrungenen Frühwerke in der Chiesa della Vite und dem Massvollen, Lieblichen, wie auch der technischen Vollendung der Sculpturen an der Arca des h. Dominicus kundgiebt. Er mochte dem Einfluss zu danken sein, den die Werke der ein Menschenalter vorher an S. Marco und auch sonst in Venedig beschäftigten Florentiner Bildhauer (Sculpturen am Hauptgiebel von S. Marco, Capitäle am Dogenpalast, Grabmal Tom. Mocenigo u. s. f.), ferner die frühesten, gerade in die Jahre von Niccolò's präsumtiven Aufenthalt in Venedig fallenden Arbeiten der Bregni und Lombardi auf ihn geübt hatten (die zwei herrlichen Fruchtfestons an der Krönung der Arca sammt den sie stützenden Putten weisen unmittelbar auf Florenz, das Niccolò vielleicht auch in diesen Jahren besucht haben mochte). — Die Zweifel, die der Verfasser an der Autorschaft Niccolò's für die Grabplatte Dom. Garganelli's († 1478) erhebt — es existirt für dieselbe kein urkundliches Zeugniss, sondern blos die subjective Attribution des March. Davia — scheinen uns nicht ganz unbegründet; zum mindesten steht die Auflösung des Gewandes in lauter kleinliche, knittrige Motive durchaus im Gegensatze zu der in grossen wohldurchdachten Massen disponirten Behandlung bei Niccolò's authentischen Gestalten an der Arca, sowie der Madonna am Pal. comunale. — Werthvoll sind einige, aus urkundlichen oder gleichzeitigen litterarischen Quellen hier wieder zusammengestellte Nachrichten über manche leider seither spurlos verschwundene Arbeiten unseres Meisters. — Der Verfasser schliesst seine Studie mit einer zusammenfassenden Würdigung seines Helden, in welcher der bisher behauptete ausschliessliche Einfluss Quercia's auf seine Entwickelung in richtige Grenzen eingeschränkt und den oben dargelegten Factoren neben einer starken individuellen künstlerischen Begabung die ihnen gebührende Bedeutung zugemessen wird.

In der werthvollen Studie E. Lovarini's: „Le ville edificate da Alvise Cornaro“ erhalten wir zuerst auf urkundliche Belege sich stützende Mittheilungen über die im Auftrage jenes bekannten Lebenskünstlers durch Giov. Maria Falconetto in der Umgebung von Padua aufgeführten Bauten. Davon ist die bischöfliche Villa zu Luvigliana bei Praglia, auf mächtiger Treppenterasse an einem das Land weit beherrschenden Punkte gelegen, mit ihrem imposanten dorischen Pfeilerporticus noch ganz erhalten. In Campagna und Codevigo sind es wenig bedeutende, den Zwecken der Landwirthschaft dienende Anlagen; in der Kirche des letztgenannten Ortes, die Cornaro selbst in seinen „Discorsi“ als sein Werk bezeichnet, die aber durch seitherige Umbauten ganz verändert ist, glaubt der Verfasser in dem ehemaligen Hochaltar (jetzt in eine Seitenkapelle versetzt) den Stil Falconetto's wiederzuerkennen. Von der ansehnlichen Villa, die sich Cornaro in Este erbaut hatte (jetzt im Besitze der Familie Benvenuti und in den letzten Jahren in Folge der dort gemachten vorrömischen Gräberfunde oft genannt), ist in ursprünglichem Zustande nur noch das Eingangsportal zum Park vorhanden: eine in der Grösse reducirte, graziösere und reicher detaillirte, auch mit bildlichem Schmucke (der sich ganz an denjenigen des grösseren Gartenhauses bei Pal. Giustiniani zu Padua anlehnt) ausgestattete Nachbildung des Arco di Giano im Velabrum. Das Landhaus selbst ist durch wiederholte Restaurirungen seines ursprünglichen Characters völlig verlustig gegangen. Wir können ihn uns nur aus einer bildlichen Darstellung vom Beginn des XVIII. Jahrhunderts in Coronelli's Kupferwerke über die Villen an der Brenta zurückrufen. — Die schöne Arbeit Lovarini's ist von reichen documentarischen Nachweisen begleitet und mit einigen, wenn auch unzulänglichen, photographischen Reproductionen der besprochenen Bauwerke ausgestattet.

Hans Graeven macht uns mit einigen jener von ihm zuerst in die Kunstgeschichte eingeführten byzantinischen Elfenbeinkästchen bekannt, welche im Gegensatze zu den bisher aufgewiesenen Producten dieser Art, die in ihrer figurlichen Ausschmückung auf Motive der antiken Mythologie, Heldensage u. s. f. zurückgehen, dieselben der heiligen Geschichte, namentlich der des ersten Menschenpaares entnommen haben. Es sind insgesammt bisher blos fünf Stücke solcher Art bekannt geworden, — vier davon, in den Museen zu Darmstadt und Petersburg und im Privatbesitz in England und Frankreich, mit Darstellungen Adam's und Eva's; das fünfte im Museo nazionale zu Florenz mit Halbfiguren Christi, der Madonna und verschiedener Heiligen. Unter den ersteren vier zeigen die beinahe identischen Kästchen zu Darmstadt und Petersburg die vollständigste Reihe von Scenen die nach einem vorherbestimmten Plane angeordnet erscheinen; bei einigen davon hat Graeven nachgewiesen, dass sie auf die gleiche Vorlage zurückgehen, wie die entsprechenden Darstellungen auf der Thür des Bonannus in Monreale (1186), — eine Vorlage, die sich nach der Vermuthung unseres Verfassers in der Composition ihrer Scenen zum Theil von dem hebräischen vorchristlichen Original

jener „Vita Adam et Eva“ inspiriren liess, welche die Schicksale des ersten Menschenpaares nach der Vertreibung aus dem Paradiese ausführlich erzählt und sich im Mittelalter grosser Verbreitung erfreute. Für die Entstehungszeit der in Rede stehenden Kästchen ergiebt der Vergleich mit den gleichartigen Producten profaner Bestimmung, dass sie nach diesen entstanden sein müssen, deren älteste (z. B. das von Veroli stammende, heute im South-Kensington-Museum) Graeven in die zweite Hälfte des IX. Jahrhunderts setzt. Namentlich für das Florentiner Kästchen stellt er fest, dass es nach dem Triptychon Harbaville im Louvre und der Tafel mit der Krönung des Kaisers Romanus und seiner Gattin Eudoxia (1068—71) ebendaselbst entstanden sein müsse, also frühestens dem Beginn des XII. Jahrhunderts angehöre, — während er die Kästchen mit den Scenen aus dem Leben Adam's und Eva's für bedeutend jünger erklärt, ohne jedoch vorerst eine nähere chronologische Fixirung zu wagen.

Luigi Correra führt uns in einem ausführlichen Artikel die Geschichte der Darstellung der Geburt Christi durch die sog. Presepi im Neapolitanischen vor. Schon 1021 wird die Kirche S. Maria ad presepe urkundlich genannt, aber erst von 1478 datirt die frühste urkundliche Nachricht über die Ausführung einer plastischen Presepegruppe für S. Giovanni a Carbonara durch Pietro und Giovanni Alamanni — also wohl Meister deutscher Herkunft. Einzelne Figuren davon haben sich bis heute an Ort und Stelle erhalten. Von 1507 datirt sodann das Presepio von 28 Figuren in der Capp. del Crocefisso in S. Domenico maggiore, einem urkundlich bezeugten Werke Pietro Belverte's aus Bergamo, des Lehrers Giovanni's da Nola. Etwas später sind die beiden Presepi in der Nonnenkirche an S. Chiara und in S. Maria del parto, das Letztere von Giov. da Nola ausgeführt und die vorerwähnten alle an künstlerischem Werthe übertreffend. Die Mode der Presepi nimmt nun immer mehr zu, fast jede Kirche will ihr eigenes besitzen, ja im XVIII. Jahrhundert werden sogar in den Palästen der Vornehmen Gruppen dieser Art aufgestellt. Als vollends König Carl III mit eigener Hand die Figuren seiner Presepi formte und die Königin für sie die Gewänder lieferte, drang die Sitte in das Bürgerhaus und gewann eine unerhörte Verbreitung. Aus dieser letzten Zeit stammen die noch heute in Neapel zahlreich vorhandenen Gebilde dieser Pseudokunst.

In einer für die Zwecke einer Kunstzeitschrift vielleicht etwas zu weitläufigen Weise macht uns die Studie E. Rocchi's mit der Entwickelung des Stückgusses und seinen in künstlerischer Hinsicht hervorragenden Erzeugnissen bekannt. Die Rücksicht auf letzteren Factor macht sich schon in dem ältesten bekannten Producte dieser Art, einem Mörser vom Jahre 1322 bemerkbar, indem er mit einem Ornamente von Laubguirlanden geschmückt war. Das Stück selbst ist in den Wirren des Jahres 1849 verloren gegangen und nur noch in einer Abbildung erhalten. Wichtig für die Kenntniss der künstlerischen Gestaltung der Geschütze in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist das bekannte kriegswissen-

schaftliche Buch Roberto Valturio's; der reiche ornamentale Schmuck, den seine Zeichnungen zeigen, beweist zugleich, dass zum Guss der Geschütze Bronze oder eine andere Metalllegirung, nicht aber etwa Eisen angewandt wurde. Noch reichere Ausstattung zeigen die im sog. Codex Vallardi des Louvre enthaltenen Skizzen Pisanello's zu Kanonen, die für Alfons von Aragonien bestimmt waren, und deren jede aus mehreren Theilen zusammengefügt war. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nimmt sodann die Kanone nach und nach die Form an, die sie bis heute bewahrt hat: so zeigen sie uns schon mehrere Skizzen in Leonardo's Codex Atlanticus, die sogar schon Hinterlader darstellen. Während des folgenden Jahrhunderts behält Italien das Primat in der Stückgiesserei sowohl in künstlerischer als technischer Hinsicht: Beweis dessen unter Anderm die beiden Colubrinen, die König Heinrich II von Frankreich in Parma anfertigen lässt, und Zeugniss davon die unausgesetzte Fürsorge die Ferrara's Herrscher durch persönliches Eingreifen dieser Sorte von Kriegsmaterial das ganze Cinquecento hindurch widmen.

In einem Artikel über die drei Bronzethüren des Domes von Pisa führt J. B. Supino auf Grund eines reichen, von ihm im Florentiner Staatsarchiv und in dem der pisaner Kathedrale durchforschten Urkundenmaterials den Nachweis, dass man bisher den Namen Giov. Bologna's völlig unberechtigt mit ihnen in Verbindung gebracht hat. Sie wurden vielmehr auf Grund von Zeichnungen, die der grossherzogliche Architekt Raffaele Pagni angefertigt hatte und wonach kleine Wachsmodelle von Andrea di M. A. Ferrucci 1597 hergestellt worden waren, dem im Bronzeguss vielfach bewährten Fra Domenico Portigiani am 22. April 1596 in Auftrag gegeben, und er liess die Reliefcompositionen im Modell von einer Reihe damals in Florenz angesehener Bildner anfertigen, unter ihnen: G. Caccini, Francavilla, Gasp. Mola, Pietro Tacca, Fr. della Bella, Greg. Pagani u. A. Beim Tode Portigiani's (5. Februar 1602) waren die Arbeiten noch nicht ganz vollendet; ihr Abschluss fiel Angelo Serani zu, der die mittlere Pforte schon am 10. Januar 1603 aufstellen konnte. Supino ist es gelungen aus dem vorhandenen Urkundenmateriale den Antheil der einzelnen Meister an dem bedeutenden Werke genau festzustellen; das frappanteste Ergebniss seiner Forschungen bleibt aber doch die vollständige Ausscheidung G. Bologna's aus der Reihe seiner Schöpfer.

Ueber das Grabmal Pietro Dante's, Sohnes des grossen Dichters, das diesem 1364 im ersten Chiostro des Klosters S. Margherita zu Treviso gesetzt wurde, unterrichtet uns unter Beibringung urkundlicher Belege Gir. Biscaro. Nach der Secularisation des Klosters zu Ende vorigen Jahrhunderts kam das Monument, in seine Bestandtheile zerstückt, nach mannigfachen Schicksalen in die Biblioteca Capitolare, woselbst davon ausser der wappengeschmückten Inschriftstafel die liegende Statue des Todten und zwei vorhangziehende Engel bis heute zu sehen sind. Aus diesen Ueberresten und den Beschreibungen der Localchronisten folgert der Verfasser mit Recht, dass die Form des Denkmals jener des Dogengrabs

Andrea Dandolo († 1354) in S. Marco zu Venedig analog gewesen sein müsse: der Sarkophag mit der Gestalt des Todten, auf Consolen an einer Wand schwebend, eine flache Decke (supercelium) darüber, zu Häupten und Füssen zwei vorhangziehende weibliche Figuren „in formam virtutum in manibus cartam tenentium et curtinas“, an der Vorderseite des Sarkophags Pietro in Relief dargestellt „in forma sedentis in cathedra ad modum doctoris“ zwischen den Gestalten Mariae und des Verkündigungsengels. Biscaro hat im Notariatsarchiv zu Treviso die auf die Verlassenschaft des Verstorbenen (der sich nur vorübergehend in Geschäften zu Treviso aufhielt, sein Wohnsitz war Verona) sich beziehenden Documente aufgefunden, darunter den Vertrag für die Anfertigung seines Grabmals. Darin wird als Verfertiger desselben ein „m. Ziliberto tayapiera fu Mauro Santo“ aus Venedig bezeichnet, — ein Glied der Bildhauerfamilie Santi und wahrscheinlich Verwandter Andreoli's de Sanctis, des Schöpfers der Carraragräber in den Eremitani zu Padua, unter dessen Gehilfen bei dieser Arbeit ein „Alberto fu Ziliberto“ vorkommt.

Unser Band schliesst mit einer ausführlichen Monographie über den interessanten, wenn auch nicht gerade bedeutenden Bartolommeo Veneto aus der Feder A. Venturi's. Seit Morelli zuerst auf den Künstler aufmerksam gemacht hat, ist dessen Oeuvre ganz beträchtlich bereichert worden, freilich zum Theil auch durch solche Bilder, die eine vorsichtige Kritik nicht als Werke seiner Hand annehmen konnte. Das Verdienst Venturi's wird es bleiben, in diese etwas willkürlichen Bestimmungen säubernd eingegriffen zu haben. Auch bei der vorliegenden Arbeit bewährt er seinen scharfen Blick, seine ausgebreitete Bekanntschaft mit dem Materiale. Ueberaus werthvoll ist die fast lückenlose Reproduction in ohne Ausnahme guten, ja einigen ganz ausgezeichneten Zinkotypien und Lichtdrucken. — Neu ist die Zutheilung folgender Bilder an Bartolommeo: der dem Bissolo zugeschriebenen Madonna mit Kind in der Akademie zu Venedig (einer getreuen Replik der Bilder in Casa Martinengo, bei Crispi [aus Belluno stammend], in Bergamo und im Dogenpalast), der Madonna mit weiblichen Heiligen in der Stuttgarter Galerie (von Loeser als Catena angesprochen), der bisher als Cima geltenden Pietà in S. Pietro d'Orzio, eines männlichen und weiblichen Bildnisses in Casa Perego zu Mailand, eines männlichen Porträts bei Goldschmidt in Paris, eines zweiten, ganz ausgezeichneten bei Baron Tucher in Rom, und des bisher dem Solario zugeschriebenen Bildnisses bei Crespi, angeblich Fr. Sforza darstellend. Aus Berenson's Liste hat Venturi nicht aufgenommen: das Jünglingsporträt in Douai, das männliche Bildniss vom Jahre 1555 in den Uffizien, das Doppelbildniss bei March. Torrigiani und das weibliche Bildniss im Louvre No. 1673, — die letzteren drei u. E. mit vollem Recht (das Bild in Douai ist uns unbekannt). Nicht aufgenommen hat er auch die Märtyrerin mit der Palme in der Hainauer'schen Sammlung, worauf Loeser (Repertorium XX, 334) hingewiesen. Unerwähnt endlich bleiben die beiden von Morelli als bezeichnet und datirt angeführten Porträts bei Carew und Barker und

die frühe Madonna mit Kind, ehemals bei Bonomi-Cereda (No. 119). Was wohl aus diesen Bildern geworden sein mag?

Auch die Rubriken der Miscellanea und der Bibliografia artistica sind im vorliegenden Bande wieder reich vertreten. Doch müssen wir es rügen, dass die Bibliographie der deutschen Fachzeitschriften nicht in gebührender Vollständigkeit berücksichtigt wurde. Es fehlen Notizen über die betreffenden Beiträge in Band XXI des Repertoriums, im Jahrgang 1899 des Jahrbuchs der preussischen Museen und in der zweiten Hälfte des gleichen Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst.

C. v. Fabriczy.

Ausstellungen.

Die Leihausstellung der New Gallery in London, Januar-März 1900. — Hauptsächlich niederländische Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Selbst England's reicher Privatbesitz erschöpft sich — in den Jahr für Jahr wiederkehrenden Leihausstellungen. Die diesjährige Veranstaltung in der New Gallery mahnte ein wenig an Nachlese und Auskehr. Die drei Säle waren nicht nach einem einheitlichen Plane gefüllt. In dem einen der beiden kleineren Räume hingen englische Gemälde des XVIII. Jahrhunderts beieinander. Der Besucher vom Continent mochte wohl die stolze Blüthe der englischen Portraitirkunst hier bewundern; die in diesen Dingen verwöhnteren Augen der englischen Kenner wurden von dem Ganzen nicht befriedigt. Unter den vielen, ungleichwerthigen Bildern Gainsborough's erschien fast nur die landschaftliche Darstellung mit dem Marktkarren ersten Ranges (No. 181, L. Phillips); von Reynold's war auch wohl nur ein Meisterwerk da, das stolze Portrait der Mrs. Nesbitt (No. 190, Lyulph Stanley). An vortrefflichen Schöpfungen der kleineren Meister, wie Hoppner und Romney fehlte es nicht.

Der zweite Saal war mühsam gefüllt worden, fast nur mit Arbeiten des Rubens. Der Gesammteffect dieses Raumes war merkwürdig ungünstig, obwohl unter den Farbenskizzen viel Reizvolles gefunden wurde. Besonders interessant schienen die auf dem Continent ganz seltenen Landschaftsstudien, z. B. die Landschaft mit dem Sternenhimmel, die Ludwig Mond aus der Dudley-Sammlung erworben hat (No. 137). Für die Freunde der Berliner Galerie war das Wiedererscheinen des berühmten Riesenbildes, Daniel in der Löwengrube, insofern interessant, wie dieses beglaubigte, eigenhändige, 1618 ausgeführte Werk des Rubens genau dieselbe Malweise zeigt wie das einmal angezweifelte Neptunsbild der Schönborn-Galerie. Der „Daniel“ (No. 145). ist noch heut im Besitze der Erben des Duke of Hamilton.

In dem grössten, dem mittleren Raume hingen niederländische Bilder des XV. und XVI. Jahrhunderts. Ein sehr wesentlicher Theil des ganzen im englischen Privatbesitz zerstreuten für die Geschichte der altniederländischen Kunst wichtigen Materials war hier vereinigt, über 100

Gemälde; die Benennung der Bilder war vielfach irrthümlich, zum Theil ganz sinnlos. Ich möchte den Inhalt dieses Saales eingehend, in historischer Reihenfolge, besprechen.

Die Ausstellung war bei weitem nicht so gewählt, wie die entsprechende im Burlington Fine Arts Club 1892. Die Durchschnittsqualität war durchaus nicht so hoch, und selbst Fälschungen (No. 93, No. 98) waren nicht ganz ferngehalten worden. Viele in der New Gallery jetzt ausgestellten Stücke, darunter gerade die besten, waren auch auf der kleineren Ausstellung des Burlington Clubs zu sehen gewesen. Ich verweise auf den in dieser Zeitschrift (XVI, S. 100) veröffentlichten Bericht v. Tschudi's. Den Urtheilen dieses Berichtes habe ich nur in wenigen Fällen etwas hinzuzufügen, kann ich nur einmal oder zweimal widersprechen. Meine neuen Bestimmungen betreffen zumeist Gemälde, die im Burlington Club nicht ausgestellt waren.

Wenigstens eines „van Eyck“ konnte die Ausstellung sich mit Recht, wie ich glaube, rühmen. Die Darstellung der Frauen am Grabe Christi aus der Sammlung Cook war wieder da (No. 9 „Jan van Eyck“). Im Zusammenhange mit der neu erworbenen Kreuzigung der Berliner Galerie, die nach allgemeinem Urtheil von derselben Hand ist, wurde neuerdings öfters von der englischen Tafel gesprochen. Vergl. v. Tschudi (Repertorium XVI, S. 101) und meine Notiz im Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung, S. 6, 7. Seeck hat die Tafel mit den Frauen am Grabe, wie fast alle Eyck'schen Werke, die einer Signatur entbehren, dem Hubert van Eyck zugetheilt (Abhandlungen der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philolog.-Histor. Klasse, Neue Folge, Bd. III, No. 1).

Mit den realistischen Genremotiven der schlummernden Wächter und der überaus reichen Landschaft ist die Tafel merkwürdig unter den Eyck'schen Werken. Der Zustand ist nicht tadellos. Der Himmel ist theilweise übergangen, die Köpfe der beiden stehenden Frauen haben gelitten, die blaue Farbe im Gewande der einen Frau scheint verdorben. Am besten erhalten ist der Vordergrund mit den Schläfern.

Unter den Bildern, die der Katalog sonst mit dem grossen Namen „Eyck“ einführte, waren zwei alte Copien der Pala-Madonna, Halbfiguren der Gottesmutter, dem Brügger Altarbilde entommen; die kleinere, weit bessere, noch aus dem XV. Jahrhundert, im Besitze Lord Northbrook's (No. 69), die grössere eine flaue Arbeit des XVI. Jahrhunderts (No. 82, J. Fletcher Moulton). Das tüchtige Bild der Northbrook-Galerie ist öfters als Original aufgefasst worden, es war in der Sammlung de Bammeville und in Nieuwenhuys' Händen.

Mit Recht unter dem Namen „Roger van der Weyden“ war wieder die reizende kleine Madonna der Northbrook-Sammlung ausgestellt (No. 2). Die stilistisch diesem Werke zunächst stehenden Bilder sind die zierlichen Figuren der Gottesmutter und der hl. Catharina in den k. k. Sammlungen zu Wien, die nicht minder zart und miniaturartig durchgeführt erscheinen.

Die freie Wiederholung der Frankfurter Medici-Madonna, die als Original Roger's ausgestellt war (No. 11, Sir Francis Cook) schien mir nicht fein genug für den Meister und mag von einem seiner Schüler, freilich mit beträchtlicher Sorgfalt und streng im Stil des Meisters, ausgeführt sein. Mittelmässige Nachbildungen eines von Roger geschaffenen Vorbildes sind die beiden Bildnisse Philipp's des Guten, die auf der Ausstellung waren (No. 59, George Salting; No. 57, Wickham Flower). In beiden Copien trägt der Fürst einen grossen Hut wie in dem Exemplar, das ehemals in der Sammlung Brasseur zu Köln war, ist nicht barhäuptig wie in dem guten Antwerpener Exemplar, das vielleicht mit Recht von Vielen für ein Original gehalten wird. Das unter No. 57 katalogisirte Stück ist ein Diptychon, das aus der Magniac-Sammlung stammt; links das Brustbild Philipp's, rechts das seines Weibes, der Isabella von Portugal. Ob auch das Frauenbildniss auf Roger zurückgeht, weiss ich nicht.

Nur in den Hauptformen mit Roger noch in Zusammenhang, in der Durchführung eine ziemlich gleichgültige Arbeit von 1490 etwa, ist die im Besitze des Earl of Crawford befindliche Madonna im Grünen (No. 85, mit einem falschen Dürer-Monogramm „school of Gheeraert David“). Die Composition ist ganz ähnlich wie in dem Bilde der Kölner Sammlung Oppenheim, das früher gänzlich grundlos dem Gerard David zugeschrieben wurde.

Der Flémalle-Meister war mit der etwas derben, aber höchst eindrucksvollen Madonna aus der Sammlung de Somzée vertreten (No. 48, richtig catalogisirt). Der Beurtheilung, die v. Tschudi dieser Tafel im Jahrbuch der pr. Ksts. gewidmet hat, füge ich nur hinzu, dass die Erhaltung der Tafel, abgesehen von der Uebermalung rechts unten, mir gut scheint. An den Meister erinnerte ein gross aufgefasstes Frauenbildniss, das leider vollkommen überarbeitet ist. Ich wage nicht zu entscheiden, ob ein Original oder etwa eine alte Copie zu Grunde gegangen ist mit dieser, von dem Kunsthändler Hugh P. Lane ausgestellten, Tafel (No. 95 „Early flemisch school“). Zweifellos entspricht die Zeichnung des Kopfes und der Hände in den Hauptzügen derjenigen des schönen Frauenportraits vom Flémalle-Meister in der Londoner National Gallery. Mehr aus der Ferne mit diesem Meister in Beziehung steht das schwache Madonnenbild, das die No. 7 trug, eine vlämische Arbeit aus der Zeit um 1500 (Francis Cook „early flemish school“). Das Compositionsmotiv — Maria scheint, beim Kamin sitzend, das rücklings auf ihrem Schosse liegende Kind zu züchtigen (?) — ist wohl aus dem Petersburger Gemälde des Flémalle-Meisters übernommen (vgl. Jahrbuch der pr. Ksts. XIX, S. 97). Ich glaube übrigens, das auffällige Bewegungsmotiv ist so zu verstehen, dass Maria das Kind wärmt — nicht züchtigt.

Hugo van der Goes fehlte auf der Ausstellung. Wohl hatte man wieder das herrliche Glasgower Bild, das im Mittelpunkte der Burlington Fine Arts Club-Ausstellung als Räthsel bewundert worden war, mit der Be-

stimmung „van der Goes“ aufgestellt, doch schien mir bei erneuter Prüfung des Werkes diese Benennung ebenso wenig zutreffend wie die Zuschreibung an v. Eyck und an Memling. Ich glaube jetzt, dass die Malerei gar nicht niederländisch, sondern französisch ist, und komme im Weiteren noch darauf zu sprechen. Die anderen Hinweisungen auf van der Goes in dem Kataloge betrafen schwache Bilder und entbehrten gänzlich der Berechtigung.

Der Name „Dirk Bouts“ war unter drei Bildern zu lesen, konnte aber nur einmal ernstlich erwogen werden, und zwar vor der hübschen Madonna, die Mrs. Stephenson Clarke geliehen hatte (No. 42). Die gefällige Darstellung in sehr kleinen Verhältnissen, mit einem sorgsam durchgebildeten Gärtchen, war auch im Burlington Club ausgestellt und wurde von v. Tschudi bezeichnet: „vielleicht Copie nach Bouts“. Dies Urtheil scheint mir ein wenig zu streng zu lauten, und ich möchte die Möglichkeit, dass hier ein Original des Bouts vorliege, nicht ausschliessen. Das Täfelchen hing ziemlich hoch und unter Glas, wodurch die Prüfung erschwert wurde. Ein nah verwandtes, schwächeres Madonnenbild, von derselben Besitzerin unter dem Namen „van der Goes“ ausgestellt (No. 65, war auch im Burlington Club) rührt gewiss von einem Nachahmer oder Copisten des Löwener Meisters her und wurde in diesem Sinne auch von v. Tschudi beurtheilt.

Von dem allmählich bekannt gewordenen Bouts-Nachfolger, dem Meister der Himmelfahrt Mariae rührt ohne Zweifel, wie v. Tschudi bereits constatirt hat, die Tafel mit Moses und Gideon her, die T. D. Crews wie im Burlington Club so hier (No. 78) als „Bouts“ ausgestellt hatte. Die Tafel, wohl zwei zusammengefügte Flügel, ist eine der besten Arbeiten des schwunglosen Malers, der anscheinend in Löwen nach dem Tode des Dirk Bouts eine sehr fruchtbare Thätigkeit entfaltete. Der Meister war noch mit einer anderen Schöpfung vertreten, nämlich mit der Salvatorbüste, die de Somzée unter dem stolzen Namen „Eyck“ (No. 20) geliehen hatte. Ich kenne eine ganze Reihe ähnlicher Köpfe und Brustbilder Christi, die den Stil des Löwener Meisters zeigen, so das Exemplar bei Herrn Prof. Martius in Kiel (Scheibler's Bestimmung), bei vicomte Ruffo in Brüssel (hier als Pendant dazu die betende Maria), im Privatbesitze zu Aachen, und sonst.

Von Memling war auf der Ausstellung eine, soweit ich sehe, bisher nirgends erwähnte Tafel, die mit Recht allgemeine Anerkennung fand — eine mittelgrosse Madonnencomposition mit der hl. Katharina, einer zweiten weiblichen Heiligen, zwei musizirenden Engeln und dem Stifter (No. 21, G. F. Bodley). Leidlich gut erhalten, wenn auch mit einem störenden gelben Firniss bedeckt, zeigt diese Tafel die guten Eigenschaften der Memling'schen Kunst deutlich genug, sodass die Eigenhändigkeit der Ausführung nicht wohl bezweifelt werden kann. Die Composition, die übrigens von einer alten recht genauen Copie in der venezianischen Akademie her bekannt war, schliesst sich eng an diejenige des grossen

Katharinenaltares in Brügge an. Die minder frische und minder feine Tafel scheint etwa gleichzeitig mit dem Brügger Hauptwerke entstanden zu sein.

Ein zweites Original Memling's blieb unbeachtet und unerkannt (No. 90, Ralph Brocklebank „Q. Massys“), ein schmaler Bildstreifen, der Ausschnitt aus einer grossen Darstellung, eine Reihe halb lebensgrosser erregter Köpfe, Soldaten und Bürger, etwa aus einer Ecce-homo-Composition oder aus einer Kreuzigung. Die Tafel ist mit Ausnahme der letzten zwei Köpfe zur Rechten ganz übermalt. Die wohl erhaltene Partie zeigt den Stil Memling's mit aller Deutlichkeit, Manier und Qualität etwa des Lübecker Altares. Als Rest eines sonst verschollenen grossen Memling-schen Werkes verdient der jetzt etwas wunderlich aussehende Streifen immerhin Beachtung.

Copirt nach Memling, nämlich nach dem Mittelfelde des Wiener Altares — mit Fortlassung der Stifterfigur und einigen anderen Aenderungen — ist die gut erhaltene Tafel, die der Duke of Westminster unter No. 39 ausgestellt hatte („Memling“). Der Copist gehört nicht der Memling-Schule an, eher der Schule des Pseudo-Mostaert. Die Malerei, die miniaturartig fein, aber nicht gerade geistvoll ist, entstand anscheinend in Brügge, etwa 1520. Das unter No. 54 ausgestellte, von Mrs. Stephenson Clarke geliehene Madonnenbild mit zwei Engeln, in dem bekannten, von Memling öfters verwandten Schema, erschien vollkommen übermalt und anscheinend unter der Uebermalung verdorben. Ein vorsichtiges Urtheil kann die Möglichkeit, dass hier ein Original vorliegt, immerhin offen lassen. Die Composition steht am nächsten derjenigen des jetzt in San Remo bei Herrn Thiem befindlichen Gemäldes, stimmt aber weder mit dieser noch mit einer anderen bekannten Memling-Composition genau überein. Von einem derben, aber recht tüchtigen Memling-Schüler rührt die kleine Madonnentafel her, die der Earl of Northbrook unter dem Namen „Bouts“ ausgestellt hatte (No. 62).

Gerard David war äusserlich wirkungsvoll aber nicht sehr günstig vertreten. Herr Léon de Somzée hatte seinen neu erworbenen grossen Altar und einen Reliquienschrein mit sechs Bildern des Meisters eingesandt. Der Altar mit drei annähernd gleich grossen, übermässig hohen Tafeln erinnert in der Gliederung an das schöne Werk des Gerard David in Genua, zeigt im Mittelfelde die thronende Anna Selbdritt, rechts den hl. Antonius und links den hl. Nicolaus. Die Malerei ist befriedigend erhalten und ohne Zweifel von David's Hand, doch wird ein Conflict zwischen der Malweise des Meisters und den monumentalen Verhältnissen fast peinlich bemerkbar. Leer in der Form und frostig in der Empfindung, nimmt dieser Altar im „Werke“ des Gerard David etwa die Stelle ein, die in Memling's „Werk“ die Antwerpener musizirenden Engel einnehmen. Zufall nur ist's wohl nicht, dass der übergrosse „Memling“ und der übergrosse „David“ aus Spanien kommen, wahrscheinlich für Spanien geschaffen worden sind. Was den Schrein angeht, so sind nur

die gemalten sechs Füllungen alt, alles andere moderne Arbeit. Ob die Bilder von Haus aus einen Reliquienschrein zierten, weiss ich nicht. Jedenfalls zeigen die sechs Legendenscenen genau denselben Stil, die kühle Färbung, die der späteren Art des Gerard David charakteristisch ist, wie die drei Tafeln des grossen Altares, und sind vermuthlich für dieselbe Kirche gemalt worden wie der Altar, mit dem zusammen sie ja auch vor kurzer Zeit aus dem Besitze des Erzbischofs von Valencia, des Cardinals Despuyg de Palma nach Belgien gekommen sind. In dieser Vorstellung habe ich den Bischof des Altares Nicolaus genannt — nicht Bernhard, wie der Katalog. Dass drei der Legendenscenen des Schreines von Nicolaus erzählen, ist gewiss. Die sechs Bilder von bescheidenen Massen sind recht fein und im Ganzen wohl erhalten. Nur wenige Partien auf der dem hl. Nicolaus gewidmeten Seite sind durch Uebermalung entstellt. Der Altar war unter No. 52, der Schrein unter No. 32 ausgestellt.

Die einigermassen verdorbene Halbfigur der Madonna, die ehemals in der Sammlung Weyer, dann bei Rev. Heath war und jetzt im Besitze des Earl of Northbrook ist (No. 72 „early flemisch school") scheint kaum eine eigenhändige Arbeit David's zu sein, wenn auch ganz und gar in seinem Stil ausgeführt. Das Compositionsmotiv ist dasselbe wie in dem frühen Bilde des Meisters, das der Louvre besitzt, dem Triptychon mit der Madonna und zwei Engeln in der Mitte, Heiligen und Stiftern auf den Flügeln, dasselbe auch wie in dem dubiosen Darmstädter Gemälde und dem kleinen „Pseudo-Mostaert" der Berliner Galerie.

Von einem nicht unbedeutenden, dem Gerard David nahe stehenden Meister ist die übel zugerichtete Darstellung, die im Katalog mit zweifelhafter Deutung auf den Grafen Raymund von Toulouse bezogen wird. Ein jüngerer Mann legt vor einem Bischof sein weltliches Gewand ab. (No. 31, R. C. Sutton — Nelthorpe „Mabuse".)

Der liebenswürdige, aber ganz erfindungsarme Pseudo-Mostaert war glänzend vertreten. Der Earl of Northbrook hat wieder das köstliche Madonnenbild des Meisters, das auch auf der Burlington Club-Ausstellung war, geliehen unter No. 63 („probably by the master of the Mater Dolorosa in the church of Notre Dame at Bruges"). Hier also war dem Katalogverfasser der richtige Zusammenhang bekannt geworden, während die gleichfalls zweifellos vom Pseudo-Mostaert stammende „Vision des hl. Ildefonso" auch aus der Northbrook-Galerie, unter No. 68 als „early flemish school" aufgeführt war. Eine neuere Erwerbung derselben Galerie, eine Madonnentafel mit knieender Stifterfamilie, schwächer als die beiden erwähnten Meisterwerke und in der Hauptfigur ein wenig durch Restaurirung alterirt, gehört auch zu der grossen Gruppe der Pseudo-Mostaert-Bilder (No. 67 „Mostert"). Die tief uud feurig gefärbte Tafel zeigt dieselbe Stifterfamilie wie zwei Altarflügel des Meisters in der Sammlung v Kaufmann zu Berlin. Mit geringerer Bestimmtheit schreibe ich dem Meister noch das kahle Bildniss einer Frau zu, das unter No. 40 zu sehen war (Charles T. Crews „Jacob Cornelissen").

In vielen Zügen, namentlich mit seiner harmonischen, warmen und glühenden Farbe der Art des Pseudo-Mostaert nahe, in der Typik aber einigermassen abweichend und von fern an Memling erinnernd, gehört das reizvolle kleine Triptychon, das P. & D. Colnaghi ausgestellt hatten (No. 92, „Jan Mostert“), jedenfalls der Brügger Schule und der Zeit um 1510 an.

Vor mehreren Bildern der Ausstellung konnte das Nachleben der von David geschaffenen Formenwelt beobachtet werden. Conservative und archaisirende Maler bis in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts hinein hingen sich an die Brügger Schule, während in Antwerpen und Brüssel Neues aufging und abblühte. No. 80 („Mostert“ Charles Butler), eine kleine sitzende Madonna, ist eine unbedeutende Wiederholung einer Darstellung des Pseudo-Mostaert, in der Malweise des Coffermans; No. 74 (unter demselben Namen, von demselben Besitzer ausgestellt) die Halbfigur einer lesenden Magdalena ist eine schwache Arbeit in der Art des Pseudo-Mostaert. Recht leer und gering, im Stile des Gerard David und des falschen Mostaert, ist auch die Madonnendarstellung, die Sir Francis Cook unter No. 10 („attrib. to G. David“) ausgestellt hatte. Nachahmungen, die schon beinahe den Character von Fälschungen haben, wurden gezeigt in den sauber ausgeführten Darstellungen der Heimsuchung und der Darreichung im Tempel (No. 17, Antony Gibbs, „v. d. Goes“), die ähnlich sind einem Triptychon in den k. k. Sammlungen zu Wien (No. 643), wahrscheinlich von einem der Claeissens, und dem faden Madonnenbild aus Liverpool (No. 77 „early flemish school“), das den gewöhnlichen wässerigen Claeissens-Stil zeigt. Der Crucifixus zwischen Maria und Johannes, die emailartig behandelte Tafel, die Alfred Stowe als „Patenier“ geliehen hatte, ist ohne Zweifel eine Arbeit des Coffermans, (No. 14).

Unter den Bildnissen, die weniger als Schöpfungen grosser Meister denn für die dargestellten Persönlichkeiten Interesse in Anspruch nahmen; übrigens zum Theil ohne Recht, da manche Bestimmungen der dargestellten Personen höchst willkürlich schienen, ist No. 47 das Portrait des „Engelbert, Count of Nassau“, ausgestellt von Wickham Flower („early flemish school“) eine schwache niederländische Arbeit, datirt von 1497, Nr. 31, das von G. Salting geliehene Bildniss der „Michele de France“ („early flemish school“) eine unerhebliche Copistenarbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts, während No. 33, angeblich „Margaret of York“ („v. d. Goes“, aus der Society of Antiquaries) der Ausführung nach kaum vor 1600 entstanden sein kann. Eine recht tüchtige niederländische Schöpfung von 1480 etwa ist das Portrait eines Unbekannten, das Charles Butler unter No. 38 ausgestellt hatte („School of Jan van Eyck“).

Eines der wenigen bedeutenden Werke, die auf dieser Ausstellung erst bekannt wurden, ist die mit vollkommenem Rechte unter dem Namen “Quinten Matsys“ ausgestellte Anbetung der Könige (No. 96). Erst vor kurzem ist die stattliche Tafel, die, mit einem trüben Firniss bedeckt, recht farblos erscheint und auch nicht in allen Theilen gut erhalten ist,

aus dem Besitze des Londoner Händlers Martin Colnaghi in den des Herrn Hughes of Kimmel übergegangen. Eine arg gedrängte, nicht gerade glückliche Composition mit stark karikirten Männerköpfen, aber in allen Einzelheiten so sorgsam, geistreich und mit so feiner Empfindung durchgebildet, dass wir ohne Bedenken das beschränkte „Werk“ des grossen Antwerpener Meisters durch diese Anbetung bereichern. Die Darstellung, die, soweit ich sehe, in keiner Wiederholung oder Copie vorkommt, ist im reifen Stil des Massys ausgeführt und nicht wohl viel vor 1510 entstanden.

Als eine Copie nach Massys, ziemlich sorglos etwa 1550 gemalt, ist die Halbfigur der säugenden Madonna, die Wickham Flower unter No. 94 („Q. Matsys“) ausgestellt hatte, anzusehen. Diese Composition, in weit besserer Ausführung, doch wohl auch nicht von der Hand des Meisters, hängt in der Münchener Pinakothek (No. 132).

Von einem tüchtigen vlämischen Meister, der viel von Massys gelernt hat, stammt das Madonnenbild der Liverpool-Galerie (No. 76 der Ausstellung „Orley“), die genaue Wiederholung des bekannten, neuerdings mit Unrecht dem Meister vom Tode Mariae zugeschriebenen Bildes in Koblenz. Die weibliche Heilige fehlt in Liverpool. Die beliebte Composition hat ihren Ursprung im Atelier Leonardo's. Es fehlt nicht an Repliken von italienischer Hand. Das Bild aus Liverpool, das, wie fast alle Stücke der Roscoe-Sammlung, unter einem schlechten Firniss einen traurig verwahrlosten Eindruck macht, steht an Qualität dem Koblenzer Exemplar wenigstens gleich.

Mit Unrecht, wie mir scheint, unter dem Namen „Hemessen“ wurde hier wieder das Breitbild mit der Berufung des Matthäus gezeigt (No. 55, Earl of Northbrook). Das sorgfältig durchgebildete Gemälde ist wohl der Archetyp, mindestens das beste mir bekannte Exemplar unter mehreren schwachen und manirirten Wiederholungen — z. B. in Gent, Antwerpen und Wien. Scheibler hat die ganze Gruppe einem Nachfolger des Marinus zugeschrieben, doch könnte das relativ gute Exemplar der Northbrook-Galerie wohl von Marinus selbst gemalt sein.

Der Meister vom Tode Mariae war durch mehrere Originalwerke und verschiedene Werkstattwiederholungen reich vertreten. Ein schon auf der Burlington Club-Ausstellung allgemein anerkanntes schönes und gut erhaltenes Original aus der mittleren Zeit des Meisters ist die Madonna in Halbfigur aus dem Besitze des Capt. Holford (No. 75, mit der richtigen Meisterbezeichnung). Eine ähnliche, etwas ältere Composition des Meisters, die offenbar ganz besonders beliebt war, wurde diesmal repräsentirt durch eine Tafel aus dem Besitze des Herrn Frederick L. Cook (No. 43), die mit einigen Abweichungen übereinstimmt mit der bekannteren Tafel, die G. Salting besitzt (jetzt ausgestellt in der National Gallery). Während das nicht vollkommen erhaltene Exemplar Salting's, ohne Landschaft und mit veränderter Haltung des linken Armes Mariae, wohl eine eigenhändige Arbeit des Meisters vom Tode Mariae ist, scheint das Cook'sche nur eine beson-

ders gute Wiederholung der Werkstatt zu sein. Eine andere tüchtige Wiederholung ist in der Sammlung Fr. Lippmann zu Berlin, eine schlechte Copie in den k. k. Sammlungen zu Wien. Mit diesen Notizen ist die Genealogie dieser Bilderfamilie keineswegs erschöpft.

Zweifellos ein Original aus der mittleren Periode des Meisters und von besonderem Interesse, weil bisher, soweit ich sehen kann, nirgends erwähnt, ist das gut erhaltene Triptychon mit der Kreuzabnahme in der Mitte und Stiftern mit Heiligen auf den Flügeln, das John Hardman unter No. 22 („early flemisch school“) ausgestellt hatte.

Eine der beliebtesten Madonnencompositionen vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, die sogenannte Kirschenmadonna, die in allen Wiederholungen ausser der leonardesken Erfindung die Malweise der Spätzeit des Meisters vom Tode Mariae mehr oder weniger deutlich zeigt, war hier zu sehen in dem guten Exemplar der Sammlung Francis Cook (No. 6 „Mabuse„). Als Original unter den vielen Wiederholungen hat Scheibler die Tafel im Schlosse zu Meiningen bezeichnet. Und diese Ausführung ist in der That, soweit meine Erinnerung reicht, noch um eine Nuance feiner als das Cook'sche Bild, das an Qualität etwa demjenigen gleichsteht, das aus der Pariser Sammlung Pourtalès in die Sammlung O. Hainauer gelangte. Ein weit schwächeres Exemplar — von mehreren bekannten abgesehen — ist im Besitze des Sir William Conway zu London.

Die öfters, namentlich in englischen Sammlungen, vorkommende etwas süssliche Darstellung der sich küssenden Kinder, des Christkindes und des kleinen Johannes, geht wie die „Kirschenmadonna“ anscheinend auf Leonardo da Vinci zurück und hat die niederländische Prägung erhalten von keinem anderen, wie ich glaube, als dem Meister vom Tode Mariae. Die besten mir bekannten Exemplare, das von der Vente Nieuwenhuys und das aus der Sammlung Doetsch, jetzt bei Ralph Brocklebank (No. 87 unserer Ausstellung „Orley“) — schwächere Exemplare in Hampton Court und in der Haager Galerie — zeigen recht deutlich den Stil der Spätzeit dieses Meisters, vorzüglich in der Landschaft und in der Architektur.

Nicht wenige unzweifelhafte Gemälde des Mabuse waren auf der Ausstellung, wenngleich sein Name auch oft genug irrthümlich verwendet war. Richtig katalogisirt waren die nicht gerade erfreulichen Compositionen mit anspruchsvollen, übertrieben modellirten, nackten Figuren, „Adam und Eva“ aus Hampton Court (No. 84, etwa von 1520, alte Copien danach im Berliner und Brüsseler Museum) „Hercules und Deianira (nicht Omphale, wie der Katalog sagt)“ aus der Sammlung Cook (No. 12, datirt 1517), ferner das schöne Männerportrait aus dem Besitz des Capt. Holford, das schon auf der Burlington Club-Ausstellung nach Gebühr gewürdigt worden ist (No. 29). Auch das Frauenbildniss, das dem Earl of Brownlow gehört (No. 97), wohl ganz unberechtigt für „Mary ein Portrait der Tudor Duchess of Suffolk“ erklärt, war richtig bestimmt. Dieses Portrait ist eine ganz genaue, nicht ebenso gut erhaltene Wiederholung des öfters

besprochenen Bildes der Sammlung Bonomi Cereda, das 1895 von Mailand angeblich nach Frankreich verkauft wurde und über das Justi in der Zeitschrift für bildende Kunst (N. F. VI. S. 161) geschrieben hat. Nach Justi's Vermuthung ist Isabella von Dänemark dargestellt. Ich habe die Photographie des Mailänder Gemäldes mit der englischen Wiederholung verglichen und konnte keinen Punkt auffinden, in dem das eine Exemplar hinter dem anderen zurückstände. Genau übereinstimmende, annähernd gleichwerthige Repliken sind bekanntlich gerade im „Werke" Gossaert's nicht selten. In Hinsicht auf das bekannte Madonnenbildchen der Northbrook-Galerie (hier No. 6) kann ich aber das öfters ausgesprochene günstige Urtheil, dass es eine eigenhändige Wiederholung des köstlichen Palermitaner Triptychons, der Mitteltafel sei, nicht theilen. Ich hatte eine Photographie des sizilianischen Bildes vor dem englischen und wurde belehrt, dass hier ebenso wenig wie in den Repliken bei Herrn v. Kaufmann und im rheinischen Privatbesitze die Ausführung von der Hand des Mabuse ist. Die Baring-Tafel ist doch nur eine tüchtige Wiederholung von anderer Hand; das sprühende Gefunkel des Originals ist erloschen und verstoben. Die Ecce-homo-Darstellung, die Isaak Falcke unter No. 70 ausgestellt hatte, ist signirt „Joannes Malbodius invenit (!) 1527 (nicht „1537", wie in der ersten Auflage des Kataloges stand)". Eine der häufigen alten Copien nach einem unbekannten Original. Das Exemplar der Sammlung Clavé ist genau so signirt wie das der Sammlung Falcke, das Exemplar in Karlsruhe hat in der Inschrift „pingebat" statt „invenit", ist aber, dem Stil nach zu urtheilen, gewiss auch nicht das Original. Der Schluss ist gestattet, dass das verschollene Urbild von 1527 datirt und „Joannes Malbodius p i n g e b a t„ signirt war. Abgesehen von den drei schon genannten Exemplaren, kommt die Composition vor in Antwerpen, Gent, Dresden (fragmentarisch), Berlin (Vorrath) und war auch in der Sammlung Baudot.

Mit Unrecht unter dem Namen des Mabuse war von Wickham Flower das Bildniss einer als Magdalena dargestellten vornehmen Frau dargeliehen (No. 30). An die Bestimmung der Portraitirten als der Mary Tudor, der Gattin des 12. Ludwig's von Frankreich, zu glauben, habe ich keine Veranlassung. Die Malerei ist wohl nicht niederländisch, eher französisch, aus der Zeit um 1520. Die Form der unnatürlich langen Finger allein schliesst jeden Zusammenhang mit Gossaert aus. Der gelbe Firniss erschwert die Beurtheilung des möglicher Weise stark restaurirten Gemäldes.

Ist Mabuse wenigstens in seinem gereiften Stil den Engländern einigermassen bekannt, so ist O r l e y in allen seinen Entwickelungsphasen unbekannt. Was von Orley auf der Ausstellung war, ging unter falschem Namen; was unter seinem Namen ausgestellt war, ist nicht von ihm. In den Werken seiner mittleren Zeit ist dieser Meister in der That nicht ganz leicht zu erkennen. Zwei hübsche Madonnenbilder auf der Ausstellung halte ich für gute Originale seiner Hand aus der Zeit um 1515, nämlich die unter No. 71 und No. 36 katalogisirten Bilder. Die Halbfigu-

der Gottesmutter, die der Earl of Northbrook geliehen hatte (No. 71, „Mabuse“, kein Bestandtheil der Baring-Sammlung, sondern eine neue Erwerbung), kühl im Ton, wirklich in der Art des Mabuse, wenn auch nicht so eingehend und kräftig modellirt, entspricht im Stil und in der Qualität sehr genau dem schönen Madonnenbilde Orley's, das auf der Vente Nieuwenhuys verkauft wurde (dort No. 17, aus der Northwick-Sammlung). Ein klein wenig alterthümlicher und dem Anschein nach ebenfalls ein Original Orley's ist die Tafel mit der im Freien sitzenden Maria (No. 36, John G. Waller „Gossaert“). Die Composition und auch im Wesentlichen der Stil erinnert lebhaft an die beim Brunnen sitzende Madonna der Ambrosiana, von welcher Darstellung die Glasgower Galerie eine ziemlich gleichwertige Replik besitzt. Alle hier zusammengestellten Bilder — mit Ausnahme der Northwick-Madonna — gehen als Arbeiten Gossaert's, so dass dem Irrthum wenigstens Methode nicht fehlt.

Die Beweinung des Leichnams Christi, von R. Brocklebank unter No. 83 als „Lucas van Leyden“ ausgestellt, zeigt genau dieselbe Composition wie eines der kleinen Rundbilder, rechts von unten das zweite, in der Tafel der schmerzensreichen Maria zu Antwerpen (vergl. auch die entsprechende Darstellung in der römischen Colonna-Galerie). Die Composition rührt von Orley her, nicht von Mabuse, und das feine Antwerpener Gemälde ist wohl auch ein Original von der Hand des Brüsseler Malers. Ob auch die Tafel der Ausstellung, in der die Darstellung durch eine vortreffliche Stifterfigur bereichert ist, eine eigenhändige Schöpfung Orley's sei, wage ich nicht zu entscheiden, da sie hoch hing und nicht genau geprüft werden konnte.

Das ziemlich belanglose kleine Diptychon mit dem hl. Paulus und der hl. Catharina (No. 5, Sir Francis Cook, „Orley“) stammt wenigstens von einem dem Orley nahe stehenden Meister her.

Ein fades Werk des Meisters der weiblichen Halbfiguren ist der von Sir Henry Howorth geliehene Flügelaltar mit der Anbetung der Könige (No. 28 „Jan van Scorel“). Der süssliche, leere Frauentypus und das stumpfe Zinnoberroth lassen sogleich die Art des sehr fruchtbaren Malers erkennen, von dem die National Gallery allein vier Bilder unter falschen Bezeichnungen besitzt. „Scorel“ ist merkwürdiger Weise der übliche Name unter Schöpfungen dieses Meisters, wie auch der „Klassische Bilderschatz“ das prächtige Hauptwerk, die heilige Familie, die bis vor kurzem in der Sammlung Rath zu Budapest war, als „Scorel“ veröffentlicht hat.

Zwei recht bedeutende vlämische Werke aus der Zeit um 1520 setzten dem Versuche, sie näher zu bestimmen, einigen Widerstand entgegen, No. 3, ein kleines figurenreiches Triptychon mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde, aus der Sammlung Cook („hitherto ascribed to Gossaert“) und No. 15, vier Passionsscenen auf einer Tafel (Léon de Somzée „early flemish school“). Etwas schillernd im Stil, erinnern beide Werke am meisten an die frühere Art des Mabuse, doch verbieten die

nicht zureichende Qualität in No. 15 und fremdartige Züge in No. 3, die Bilder dem Meister zuzuschreiben.

Aus der übermässig grossen Gruppe meist mittelmässiger Bilder, die ohne feinere Unterscheidung vorläufig unter dem Namen des Herri met des Bles katalogisirt werden, waren — nicht zum Schaden des Eindrucks — relativ wenige Werke auf der Ausstellung. Ein tüchtiges Bild dieser Art, Christus und die Ehebrecherin, hatte Charles Butler ausgestellt (No. 49, „Bles"). Man darf wohl daran zweifeln, dass dieses Gemälde von derselben Hand sei wie die durch Namensaufschrift beglaubigte „Anbetung der Könige" in München, doch bleibt nichts anderes übrig als an der Benennung festzuhalten, bis dass die systematische Auftheilung der ganzen Bildermasse gelungen ist. Eine recht schwache Landschaft im späten Bles-Stil hatte das Bowes-Museum geliehen (No. 249, „Bles"). Figurencompositionen von geringer Feinheit mit manieristischen Zügen und carikirten Typen im Bles-Stil, verschiedenartig unter sich und abweichend von No. 49, sind die unter No. 26 ausgestellten Flügelaltäre der Sammlungen de Somzée, Madonna mit Heiligen („Jacob Cornelissen") und Cook (No. 8, „Mabuse", die hl. Katharina disputirend im Mittelfelde), wie auch die unter No. 24 von Sir Henry Howorth ausgestellte „Enthauptung Johannis" („early flemish school"). Das ziemlich grobe, aber sicher gezeichnete Gemälde der Sammlung Cook zeigt einen gemischten Stil. Die Bestimmung „Bosch", die laut geworden ist, ist gewiss irrthümlich, doch scheint mir die Zugehörigkeit zur Bles-Gruppe nicht sicher, und die holländische Herkunft nicht ausgeschlossen.

Ein bestimmter, nicht gerade bedeutender Maler, den ich den Meister der Magdalenen-Legende nennen möchte, hat die beiden aus der Mailänder Galerie Meazza stammenden, hier von P. & D. Colnaghi ausgestellten Tafeln geschaffen (No. 246, 247, Magdalena reitend, Magdalena predigend „attributed to Massys"). Stücke, die zweifellos von derselben Hand stammen, besitzt die Schweriner Galerie und das Budapester Museum („Magdalena Christi Füsse waschend", von Bourgeois in Köln 1894 erworben). Auch in Brüssel mit einem kleinen Flügelaltar, in Amsterdam mit zwei Altarflügeln und in der Galerie Durazzo in Genua ist dieser leicht zu erkennende, um 1510 in den Niederlanden thätige Meister vertreten.

Von der holländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts war nicht viel auf der Ausstellung, nichts von Ouwater, von Geertgen, Bosch, Scorel, Heemskerk, selbst nichts von dem fruchtbaren Jacob van Amsterdam. Von Moro nur das schlecht erhaltene, immerhin bedeutende und historisch merkwürdige Scorel-Portrait der Royal Society of Antiquaries (No. 125) mit der Inschrift: „Ant. Morus Phi. Hisp. Regis Pict. Jo. Scorelio pictori A° MDLX". Die Kunst des Lucas van Leyden vertraten, wie gewöhnlich, nur traurige Nachahmungen und Copien, No. 79 „die Musikanten" (J. Fletcher Moulton „Lucas van Leyden") nach dem Kupferstich, in der bekannten Weise solcher Nachahmungen, No. 86, „das Urtheil

Salomonis“ (Sir William Farrer „Lucas van Leyden“), eine grobe Arbeit, wohl nach einer Zeichnung des Lucas, noch aus der früheren Zeit des XVI. Jahrhunderts. Eine unbedeutende Copistenarbeit aus derselben Zeit ist die Ecce homo-Darstellung der Northbrook-Galerie, deren Composition nach Vorbildern des Lucas van Leyden und Dürer's ungeschickt zusammengesetzt ist (No. 64, „early flemish school“).

Von Engelbrechtsen war mindestens ein Original da, das von mir dem Meister schon früher in dieser Zeitschrift zugeschriebene coloristisch feine Reiterbildniss der Northbrook-Galerie (No. 60 „Orley“). An Scorel's Stil erinnerte von fern die unbedeutende Heiligenfigur der Galerie von Liverpool (No. 41, hl. Magdalena „Goes“).

Eine ziemlich rohe und kindliche figurenreiche „Kreuzigung“ zeigte die Art Geertgen's mit aller wünschenswerthen Deutlichkeit und muss als die Arbeit eines seiner unmittelbaren Schüler aufgefasst werden (No. 244, Sir Henry Howorth „early flemish school). Ein ganz ähnliches Bild, vielleicht von derselben Hand, ist im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Zwei sehr helle, hübsche, aber keineswegs hervorragende Täfelchen mit weiblichen Heiligen aus der Northbrook-Galerie stehen mit ihrem Stil in der Mitte zwischen Geertgen und jenem ausgezeichneten Portraitisten, der neuerdings nach einem nicht üblen Vorschlag mit Mostaert identificirt wird (No. 66 „early flemish school“, die hll. Cäcilie, Margaretha, Agatha, Dorothea sitzend, im Grünen). Von diesem „Mostaert“ selbst, dessen Hauptwerk der Outremont'sche Altar in Brüssel ist (vergl. meine Zusammenstellung seiner Arbeiten in dem Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung), war das oft besprochene Männerbildniss aus Liverpool auf der Ausstellung (No. 91 „Lucas van Leyden“), das, durch einen trüben Firniss entstellt, einen recht traurigen Eindruck macht. Der Versuch des Herrn A. J. Wauters, den Meister dieses Bildes, dessen Individualität nach Scheibler's Belehrung allmählich deutlich geworden ist, mit Jacob Cornelisz zu identificiren, muss aufs Schärfste zurückgewiesen werden, damit die Trübung sich nicht verbreite und das bischen eben gewonnene Klarheit wieder verloren gehe. Der selbstgefällige Hofmaler mit der ganz besonderen glatten Technik hat mit dem derben bürgerlichen Jacob, der eine ebenso besondere zähe und spröde Technik bewahrt, so wenig gemein, wie zwei Maler desselben Landes und derselben Zeit gemein haben können.

No. 23, die kleine von Charles Crews geliehene Ecce-homo-Darstellung ist holländisch, um 1510 entstanden, mit einem leichten Anklang an Bosch's Kunst („early flemish school“).

Das älteste Bild auf der Ausstellung (No. 1) war von Sir Charles Robinson ausgestellt und wohl richtig als „kölnisch“ katalogisirt, wenigstens geht das höchst merkwürdige Diptychon dem Stil nach zusammen mit den ältesten, wie man annimmt, in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstandenen Tafeln des Wallraf-Museums. Auf der einen Tafel ist die thronende Madonna, auf der anderen die Kreuzigung Christi

dargestellt. Das Werk zeichnet sich durch hohe Qualität und auch durch die erstaunliche Unversehrtheit der Malerei und der alten Rahmung aus.

Die aus Liverpool geliehenen Tafeln mit Passionsdarstellungen (No. 19, Handwaschung Pilati, No. 248, Kreuzabnahme „Wohlgemuth"), bekanntlich die Flügel der figurenreichen Kreuzigung in der Londoner National Gallery, gehören einem wilden Meister von nicht geringer Gestaltungskraft an, der mit seinem Stil etwa in der Mitte zwischen Engelbrechtsen und dem Meister von S. Severin steht. Ob dieser Meister, der anscheinend auch den grossen Altar des Aachener Domes geschaffen hat, in der Gegend von Köln oder etwa in Holland thätig war, wage ich nicht zu entscheiden.

Einem unbedeutenden niederdeutschen, vielleicht westfälischen Meister von 1490 etwa sind die beiden leeren Flügel mit Scenen aus der Legende des hl. Leonard zuzuschreiben (No. 50, 53, Lady Trevelyan „early flemish school").

Die französische Malerei war natürlich durch ganz wenige Stücke, doch relativ sehr günstig vertreten. Abgesehen von einem zarten Frauenbildniss aus jener Gruppe, die jüngere französische Forscher mit guten Gründen dem Corneille de Lyon zuschreiben (No. 46, George Salting „Cornelius de Lyons"), gehört nach Frankreich der unter dem stolzen Namen „Eyck" von de Somzée ausgestellte Flügel mit der hl. Magdalena und einer älteren Stifterin (No. 27). Mit höchster Sorgfalt, in starken Localfarben und vortrefflicher Modellirung durchgeführt, ein wenig kahl, pedantisch und bunt, erinnerte die übrigens tadellos erhaltene Tafel jeden unterrichteten Beurtheiler an Fouquet, zumal an die bleiche Madonna Fouquet's in Antwerpen. Ich glaube nicht, dass der französische Miniaturmaler selbst der Autor dieser Tafel sei, und vermisse die ihm eigene grosse Linienführung, die Vereinfachung, die Stilisirung. Um 1490 etwa entstanden, für welche Datirung wohl auch das Costüm spricht, mag das in seiner Art ausgezeichnete Werk von einem französischen Meister herrühren, der sich an Fouquet unmittelbar anschloss. Von hier aus komme ich ohne jeden Sprung zu der herrlichen Tafel aus Glasgow, die unter No. 51 als „v. d. Goes" ausgestellt war. Zuvörderst ist der dargestellte Heilige wohl nicht Victor sondern Ludwig. Die französischen Königslilien sind nicht zu übersehen. Nach Frankreich weisen das Format, der Compositionstypus, die heitere Localfarbigkeit, die effectvollen fliessenden Bewegungsmotive, das Pathos im Ausdruck und die Monumentalität des Gruppenbaues. Es fehlt nicht an französischen Schöpfungen, die stilistisch dem Glasgower Gemälde nahe stehen, wie die Donatorenflügel im Louvre mit Pierre de Bourbon und Anne de France. Die helle grüne Hügellandschaft ist ganz auffällig übereinstimmend hier und dort. Wenn ich fürchten muss, dass die neue Bestimmung des viel geprüften Bildes Befremden erregen wird, so möchte ich zur Unterstützung des Vorschlages mittheilen, dass, wie ich höre, der ausgezeichnete Kenner Fairfax Murray zu einem ähnlichen Urtheil gekommen ist.

Der spanischen Schule und der Zeit um 1480 gehört die fast lebensgrosse Figur der hl. Helena an, die de Somzée unter der Bezeichnung „early flemish school" ausgestellt hatte (No. 16). *Friedländer.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die Arbeiten der Lombardi im Dom zu Treviso. Als Ergänzung zu seinem Aufsatze über dieses Thema im Archivio storico dell'Arte 1897 pag. 142 ff, (worüber im Repertorium XXI, 396 berichtet wurde) veröffentlicht Girolamo Biscaro eine längere Studie im Nuovo Archivio veneto, 1899 parte II. unter dem Titel: Note storiche-artistiche sulla Cattedrale di Treviso. Die kunstgeschichtlichen Ergebnisse jenes Aufsatzes werden durch die spätere Schrift nicht alterirt; dafür bietet sie aber eine wesentliche Bereicherung in den ausführlichen, auf mitgetheilte urkundliche Belege gestützten Nachrichten über die Person des Bischofs Zanetto, dessen Initiative die in Rede stehenden Kunstwerke ihre Entstehung verdanken, — Nachrichten, welche um so werthvoller sind, als alles, was die Localhistoriker über ihn aufgezeichnet haben, von Irrthümern und Verwechslungen strotzt. Interessant ist es zu erfahren, dass Zanetto ein Liebling Papst Sixtus IV. war, und dass er ihn, als er nach seiner Ernennung zum Cardinal das Generalat des Franciscanerordens niederlegte, an seiner Statt auf diesen höchsten Posten der Ordenshierarchie beförderte. —

C. v. F.

Ueber die **Cappella della Scuola del Sacramento** im Dom zu Treviso (links vom Chor) bringt ein Aufsatz Gerolamo Biscaro's (im Nuovo Archivio Veneto 1899 t. XVIII unter dem Titel: Note storiche-artistiche sulla Cattedrale di Treviso, II. La Cappella del Santissimo) werthvolle aus dem Domarchiv geschöpfte urkundliche Nachweise. Bisher hatte man geglaubt sie in Bau und bildnerischer Decoration dem Tullio Lombardo zutheilen zu sollen. Dem ist nicht so, die Urkunden nennen vielmehr „maestro Antonio taiapria“, seinen älteren Bruder als den entwerfenden und ausführenden Architekten. Nachdem schon im Juli 1500 der Vertrag abgeschlossen worden war, wird im Mai 1501 die Arbeit thatsächlich begonnen und ist im Juni 1503 in ihrem architektonischen Theile innen und aussen vollendet. Betreffs der decorativen und bildnerischen Ausschmückung des Innern werden nun vom 28. April 1504 bis 20. März 1510 in acht verschiedenen Documenten mit „Zambattista de bregnoni

(auch brioni kommt als sein Name vor) taiapria da Veniesia“ Vereinbarungen getroffen über die Verkleidung der Innenwände mit kostbarem Marmor, die Herstellung des Fussbodens, der Treppenstufen, sowie über die Lieferung folgender Figuren: eines Auferstandenen, der Apostel Petrus und Paulus, und zweier Engel, endlich über die Ausführung des Altars. Die Zahlungen werden, mit Ausnahme des von Zambattista bei Gelegenheit des ersten Auftrages (18. April 1504) empfangenen Drangeldes, alle von seinem Bruder „Lorenzo di brioni taiapiera“ behoben und quittirt. Dieser erhält ausserdem am 13. März 1511 den Auftrag, die Medaillons mit den vier Evangelisten und ihre Symbole unter den ersteren zu meisseln, welche die Pendantifs der Kuppel zu schmücken bestimmt waren (er liefert sie am 4. April 1512 ab) und fertigt 1514 — als letzte das Werk betreffende Leistung — die Steinhauerarbeit für das lange Vestibül, das zur Kapelle führt. — Dass wir in den beiden Meistern die letzten Sprösslinge der bekannten Künstlerfamilie aus Osteno am Luganersee vor uns haben, die durch einige in Venedig ausgeführte und z. Th. noch vorhandene Sculpturwerke sich einen Namen gemacht hatten, leidet keinen Zweifel. Nach obigem vertheilen sich die Arbeiten in der Capp. del Sacramento in der Art zwischen sie, dass Gianbattista als Schöpfer der oben genannten Decoration der Innenwände, ausserdem aber auch der Christusstatue (sie befindet sich heute im Vestibul der Capp. dell' Annunziata rechts vom Chor) anzusehen ist (sie wird ihm in einer der Urkunden vom Jahre 1507 ausdrücklich zugeschrieben); Lorenzo aber gehören die vom Altar heute nur allein noch übrigen vier Tafeln mit betenden Engeln in Relief (1510, ebenfalls an den Wänden des Vestibuls der Verkündigungskapelle eingemauert), die vier Evangelistenmedaillons in den Kuppelzwickeln (1512) und die Gestalten der St. Petrus und Paulus an den Wänden der Sacramentskapelle an (1514), während die ebendort befindlichen zwei Engel geringere Arbeiten von Schülerhand zu sein scheinen. Ein stilistischer Vergleich dieser Werke mit Lorenzo's authentischen Sculpturen in Venedig bekräftigt diese Zutheilung. — Auch noch über einen andern wenig bekannten Bildhauer bringen uns die in Rede stehenden urkundlichen Aufzeichnungen des Domarchivs eine interessante Mittheilung. Am 6. Juni 1512 erhält „Simone Biancho citadin de Vienesia sculptor“ und sein Genosse „M°. Martin dal vedello“ (?) den Auftrag zur Anfertigung von vier Relieftafeln mit die Einsetzung des eucharistischen Opfers vorausdeutenden Scenen aus dem alten Testamente (Mannalese, Opfer Melchisedek's u. s. f.), welche die Wände der Sacramentskapelle schmücken sollten. Die Ausführung des Werkes unterblieb aus unbekannten Ursachen; der Meister, dem sie übertragen war, ist aber jener Bildhauer florentinischer Abstammung, den Vasari (III, 651) kurz erwähnt und als dessen einzige Arbeiten bisher nur einige die Antike imitirenden Büsten (im Louvre und im Schloss zu Compiègne) nachgewiesen werden konnten, da sie in griechischen Lettern seine Namensbezeichnung: Simon Leukos Venetos Epoiei tragen (vgl. Buletin de la Societé des Antiquaires

de France 1884 p. 246 und Kunstchronik 1885 S. 174). In der That berichtet Vasari, dass solche von ihm gefertigte Büsten von venetianischen Händlern nach Frankreich ausgeführt wurden. Zwei andre (heute nicht mehr vorhandene) Sculpturen Simone's erwähnt der Anonimo Morelliano (edit. 1884 S. 156 u. 162). — Wahrscheinlich ein Verwandter (vielleicht Sohn) Simone's ist jener „Giacomo da Venezia", der sich an einem Thür-Capitäl der Capp. della Concezione in S. Mercuriale zu Forlì als Schöpfer ihrer reichen Balustradenabschrankung nennt (O. IA. CIT. VENET. — MDXXXVI), und dessen Geschlechtsname Bianchi erst jüngst aufgedeckt wurde (s. L'Arte II, 227). *C. v. F.*

Die **Grabplatte Perino's de Cameri in Volpedo** (10 Kilometer östlich von Tortona gelegen) bildet Gegenstand einer Studie Diego's Sant Ambrogio in der Lega lombarda vom 4. und 5. Februar 1900. Sie ist heute am Fuss der Treppe des Pal. comunale im genannten Flecken in die Wand eingemauert, war aber ursprünglich sehr wahrscheinlich über dem Eingangsthor des alten, seit langem demolirten Feudalschlosses der Cameri angebracht. Von bedeutenden Maassen (1,50 auf 2 Meter) und in Marmor von Gandolia, den Brüchen der Opera des Mailänder Domes ausgeführt, zeigt sie die kniende, in das prächtige Zeitcostüm eines Kriegsmanns gekleidete Gestalt Perino's, der mit beiden emporgehobenen Armen der vor ihm sitzenden, das Christkind im Schoosse haltenden Madonna das Modell eines doppelgethürmten, zinnengekrönten Kastells darreicht. Eine lange, aus 18 lateinischen Hexametern bestehende Inschrift, unter der bildlichen Scene angebracht, klärt uns darüber auf, dass wir in letzterer den Act der Schenkung des Castells von Volpedo an die Fabbriceria des Mailänder Domes (der der Madonna geweiht ist) vor uns haben, den der 1426 verstorbene Perino, einer der Hauptleute Filippo Maria Visconti's und sein Statthalter „in partibus ultra Padum" vornahm. Der Vergleich mit der Statue Martin V. im Dom zu Mailand von Jacopo da Tradate (1421) bestimmt den Verfasser, in ihm auch den Schöpfer der Grabplatte von Volpedo zu sehen. Bekräftigt wird diese stilkritische Attribution durch die Entstehungszeit des Werkes, dadurch dass, wie die Inschrift besagt, es von der Domfabbriceria gestiftet wurde und dass Jacopo, der bis zu seinem Tode ununterbrochen in Diensten der letzteren stand, die berufenste Kraft war, um ihrer — wie wieder die Inschrift bekundet — nicht geringen Dankbarkeit gegen den grossmüthigen Donator künstlerisch würdigsten Ausdruck zu verleihen. *C. v. F.*

Erklärung.

Prof. A. Schmarsow's abermalige wortreiche Erörterung der Arsmoriendi-Frage (Heft 2 dieses Jahrgangs) hat die Leser des Repertoriums sicherlich so durchaus befriedigt, dass ein weiteres sachliches Eingehen auf dieselbe überflüssig ist. Der Unterzeichnete insbesondere würde sich schon nach dem Rechtsgrundsatze „ne bis in idem“ jeder weiteren Discussion überhoben erachten.

Unhöflich aber wäre es von mir, dem Jüngeren, eine an meine persönliche Adresse gerichtete Aufmerksamkeit, wie sie der Ausdruck „gänzlich unmotivirte Arroganz“ (p. 127 Anm.) enthält, zu ignoriren. — Arroganz erscheint mir an sich stets unmotivirt, wenn man nicht eine pathologische Entschuldigung als Grund gelten lassen will. Die persönlich zugespitzte Einleitung meiner „Antikritik“ (Z. f. Bücherfreunde III. 225), die ich wegen ihrer Folgen aufs lebhafteste bedaure, war aber klar als Parodie auf den Ton Schmarsow's bezeichnet, und es hätte nur einer schwachen Dosis „klärender Selbstironie“ bedurft, um die Aufmerksamkeit des Angegriffenen von diesem Echo seiner eigenen Tonart auf meine sachlichen Einwände abzullenken, deren Widerlegung — falls sie gelungen — mich weit eher bekehrt haben würde, als eine bei wissenschaftlichen Streitfragen wenig übliche Art der — Abweisung.

Im übrigen möchte ich mir Schmarsow's Worte aneignen, die für die Folge mich wenigstens zum Schweigen verbinden: „des wohlfeilen Geschwätzes ist übergenug!“

Berlin, den 11. 6. 1900. *Ludwig Kaemmerer.*

In eigener Sache.

Aus der Entgegnung August Schmarsow's im 2. Heft des Repertorium (p. 123—142) ersehe ich mit Bedauern, dass ich ihn mit meinem Nachweis der Priorität der gestochenen Ars moriendi des Meisters E S vor der xylographischen Copie des bekannten Blockbuches nur erzürnt, nicht aber überzeugt habe. Das lag ganz und garnicht in meiner Absicht, und ich bedauere aufrichtig, die Empfindlichkeit eines Gelehrten, dessen Verdienste auf anderem Gebiet mir wohl bekannt waren, in solchem Grade geweckt zu haben, wie sie sich in seinem, mit persönlichen Invectiven gegen Thode, Kaemmerer und mich reich gespickten Artikel äussert. Zu meiner Entschuldigung kann ich nur den erklärlichen Eifer geltend machen, der wohl jeden ernsthaft vorwärts Strebenden überkommt, wenn ihm die in langjähriger, ehrlicher Arbeit mühsam erworbenen Resultate seiner Forschung von einem unzureichend orientirten Anderen leichtfertig in Frage gestellt werden. — „Homo sum", — und ich hätte sehen mögen, ob nicht Schmarsow auch die Galle in's Blut getreten wäre, wenn ich mich in ähnlicher Weise etwa über Melozzo da Forli geäussert haben würde, von dem ich gewiss ebensoviel verstehe, wie er vom Meister E S.

Aber Alles, was mir mein verehrter Gegner in seinem ungerechten Zorn vorwirft: „„Enge des Horizontes, Zugehörigkeit zum geschlossenen Ring der Museumsbeamten oder zum engsten Kreise der Stecherzunft, den Versuch, meinen Lesern etwas vorzuspiegeln, lächerliche Gedankenlosigkeit, Aerger über gestörte Infallibilität, Augen, die eine E S-Brille tragen"", — auch die geschmackvollen Namen, die er mir beilegt: „Typenvergleicher", „kabinetsmässig geübter Kenner", „Specialist des Meisters E S", „Scheuklappenträger" oder „Geh. Kabinetsrath" — lassen mich vollkommen kühl, so lange Schmarsow nicht den wissenschaftlichen Kern meiner Ausführungen durch Vorbringung schwerwiegender Gegengründe antastet oder meinen Prioritätsbeweis widerlegt. Davon ist aber in seiner Encyklika vom 18. Februar 1900 nicht die Rede, ja er unternimmt nicht einmal den Versuch, meine Beweisführung zu entkräften. Dass er die Authenticität der einen von den zwei p. 460—461 des vorigen Jahrgangs abgebildeten Verkündigungen des Meisters E S in Frage stellen möchte, wie er schüchtern andeutet, ohne aber klar zu sagen: welche, kann ich

doch unmöglich als ernsthaften Gegengrund gelten lassen. Und wenn er p. 133 seine alte Behauptung aufrecht erhält, dass der erläuternde Text der Ars moriendi erst spätere Zuthat sei, obwohl ich ihm nachgewiesen, dass er bei all' den Hunderten von erhaltenen Ausgaben in Schrift oder Druck gleicherweise vorliegt, wenn er feierlich erklärt, es mache auf ihn keinen Eindruck, wenn noch so viel unanfechtbare Autoritäten für Geschichte der graphischen Kunst versichern, dass keine andere Form des Blockbuches als diese vorhanden sei, so beweist er eben nur, dass Fragen solcher Art mit ihm nicht zu discutiren sind, und dass er zu jener Gattung von Menschen gehört, die, wie der Dichter sagt, „beständig zurück nur kommen auf ihr erstes Wort, — — — — —".

Jedenfalls fühle ich mich nicht berufen, die für mich erledigte Ars moriendi-Frage zum dritten Male aufzunehmen, so lange sich nicht ein Gegner findet, der sie mit sachlichen Gründen rein sachlich — und auch mit ein wenig Sachkenntniss zum Austrag zu bringen gedenkt.

Max Lehrs.

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.

INHALT.

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.